

## John Roberts **A művészet, az immateriális munka és az értékkritika**

Ahogy az előző fejezetben láttuk, a digitális kultúra látszólag gyorsan átalakította a kultúra tájképét és a munka praxisát. Sokan úgy vélik, hogy a munka és a „kultúra” közötti régi koordináták többé már nem érvényesek. Az immateriális munka megjelenésével számos munkahely irányítása most már olyan kulturális értékeken alapul, mint a csapatmunka és a kreatív kommunikáció, melyek a munkafolyamat meghatározó részeivé váltak. Sőt, jó néhány digitális alapú „kreatív iparágban” már a „művészi kritika” konvencionális attribútumai (nem hierarchikus interakció, folyamati integritás) is előtérbe kerültek a horizontális irányítási rendszer elemeként. Az új rendszer két elemzője szerint: „az új kulturális gazdaságot a gazdasági viszonyok nagyon képlékeny és informálisan szerveződő hálózatai jellemzik; új munkavégzési sémák és kapcsolati formák ágyazódnak be mélyen egy sor nemkapitalista érték és jelentés közé; alternatív viszony alakul ki munka és élet között”<sup>1</sup>. Habár a szerzők csak néhány „kirakatüzletágra” hivatkoznak az új kreatív iparon belül, elemzésük általános érvénye mégis világos: a munka eljövendő kulturalizációja „nem gazdasági” motivációkat vezet be a termelésbe, és jelzi az „élet” és a „munka” határainak elmosódását. De bármilyen vonzó is az elképzelés, hogy új, közös kulturális javak (*cultural commons*) kerülnek a termelés centrumába, ezek az úgynevezett kulturális értékek nem újak a kapitalizmus számára. Valójában a kapitalista újratermelés kooperáción és nem hierarchikus kapcsolatokon alapszik a termelő és a nem termelő munka minden szintjén. A kapitalizmus *egyáltalán* nem működne, ha minden egyes interakció és csere monetáris és instrumentális lenne. Hasonlóképpen, a munkához szükséges készségek eltűnése közepette a munkások még a legrosszabb és a legbanálisabb munkákban is mindig találnak kompenzáló használati értéket (erről Braverman nem ír). Ez azért lehet így, mert a munkásosztály, amelynek munkája kooperációra épül, a kölcsönös támogatás struktúrái közé ágyazódik be, tekintet nélkül az egyes személyek politikai vonzalmaira és társas hajlamaira. Ennek következtében a munkaerő kooperatív viszonyrendszere eleve kulturális kérdés. De a szerzők nem is igazán ezt értik kulturalizáció alatt. Valamilyen szinten minden munka kulturálisan beágyazott, de az új-gazdaságban a munka kulturalizációja valami minőségileg mást hoz a közös osztályérdekhez és a kompenzációs használati értékhez képest: az autonóm kommunikáció valós terét a munkahelyi heteronómián belül. Ez természetesen az alapvető transzfigurációs tétele azoknak a mai elemzéseknek, amelyek az immateriális munkát az autonomista politikai hagyományból eredeztetik, amely hagyománynak az új kulturális gazdaság irodalma általában igen sokat köszönhet. A tézis szerint a munkások strukturális kooperatív erejének és az új típusú munkahely immateriális valóságának konvergenciája megnöveli a munkások autonómiáját, meggyengítve a többletérték-kivonás fegyelmi

<sup>1</sup> Gerard Strange, Jim Shorthouse, *The New Cultural Economy, the Artist and the Social Configuration of Autonomy*, in: *Capital and Class*, 84 (2004), 48.

rendszerét. De autonómia ez valójában? És általánosítható? És valóban a többletérték-kivonás fegyelmi rendszerének gyengülését mutatja?

### **A marxizmus, az értékforma kritikája és a technikaellenesség**

Van egy jelentős, ámbar megszakadt politikai hagyománya az értékforma kritikájának a marxizmuson belül. Ez a kritika a munkafolyamat és a technológia kérdéseire fókuszál, és szemben áll az ortodox marxizmussal (Engels, Lenin, Sztálin, valamennyire Trockij, Kautsky és Mao), ahol a technológiát jórészt figyelmen kívül hagyják, vagy semlegesen kezelik és összevonják a munkafolyamattal.<sup>2</sup> Az ortodox marxizmusban a technológia ugyan különböző termelési módokban manifesztálódik, de távolról sem asszimilálja az egyes társadalmi felépítmények hatásait, hanem végül fölénk helyeződik. Ez tiszta technicizmus, amely nem meglepő módon számos szerző művében humanista árnyalatot kap: a technológiai fejlődés alapvetően emberi gyakorlat. Kautsky például azt írja, hogy „a természetről alkotott tudásunk kiterjesztése tesz képessé a technológiai fejlődésre és arra, hogy tökéletesítsük emberi tevékenységünket az élet előállításának tekintetében”<sup>3</sup>. A technicizmus ortodox marxista védművei nagyrészt eltűntek ugyan, de az elmúlt több mint száz évben ez a technológiai evolucionizmus lett a nagy szociáldemokrata mantra (a jobboldalon éppúgy, mint a baloldalon); és még mindig számtalan módon reprezentálja a politikai köztudat legbelső magját. Sőt, még maga a bolsevizmus sem tudott elszakadni ettől a „köztudattól”, még ha el is nyomta a humanista technicizmust a forradalmi technicizmus nevében. Lenin 1917 és 1921 között a marxizmust tágabb értelemben véve a proletárképzés ideológiájának tekintette. A gyár a kollektív fegyelem és a szervezés helyeként funkcionált. Ez a Lenin-féle gyár-iskola; és innen ered a vezetés rajongása a taylorizmus iránt. „Az egyetlen akaratnak való *feltétlen engedelmesség* abszolút szükséges a nagy volumenű ipari gépezeten alapuló munkafolyamatok sikeréhez”<sup>4</sup>. Trockij produktivizmusa nem kevésbé volt technicista. *A mindennapi élet problémáiban* azt állította, hogy a forradalmároknak nem arra kellene törekedniük, hogy leszámoljanak a fordizmussal, hanem arra, hogy azt elválasszák Fordtól, és társadalmassítsák.<sup>5</sup> Mao is amellett érvelt, hogy a termelőerők a termelés társadalmi viszonyai fölött állnak, és Kautskyhoz (*Die materialistische Geschichtsauffassung*, 1927) és társaihoz hasonlóan evolucionista értelemben beszélt a termelőerők „elmaradott” és „haladó” természetéről.<sup>6</sup>

E hagyomány kritikája rapszodikus és töredékes. A Szovjetunió korai éveiben főként a produktivizmus és a konstruktivizmus teoretikusainál és művészeinél (Arvatov, El Liszickij, Rodcsenko) fordult elő, akik – ahogy ezt már körvonalaztam – különböző módon ugyan, de megpróbálták életben

<sup>2</sup> Ezen ortodox hagyomány és ellenlábásának tárgyalásához lásd: Monika Reinfelder, *Introduction. Breaking the Spell of Technism*, in: *Outlines of a Critique of Technology*, szerk. Phil Slater, Ink Links, London – Atlantic Highlands, 1980.

<sup>3</sup> Karl Kautsky, *The Materialist Conception of History* szerk. John Kautsky, Yale University Press, New Haven és London, 1988.

<sup>4</sup> Vladimir Ilich Lenin, *Immediate Tasks of the Soviet Government*, in: *Collected Works*, 27. kötet, Progress Publishers, Moszkva, 1972, 235–277.

<sup>5</sup> Leon Trotsky, *The Problems of Everyday Life, and Other Writings on Culture and Science*, Path Finder Press, New York, 1973.

<sup>6</sup> Mao Tse-Tung, *Four Essays on Philosophy*, Foreign Language Press, Peking, 1968.

tartani a munkafolyamatról és a munka emancipációjáról folyó vitát. Mindannyian megkísérelték összekapcsolni a kreatív autonómia (és az esztétikai diskurzus) lehetőségét az általános szociális technikával és a termelési viszonyokkal. Ennek eredményeként rövid időre gazdag és igen motivált kultúra formálódott ki a művészet, a technológia és a munkafolyamatok kérdései mentén. A politika és a politikai filozófia területén azonban a technikaellenesség jóval ritkább volt ebben a korszakban. Rosa Luxemburg támadta a Lenin által ünnepeelt gyár-iskolát, és elvetette a tételt, miszerint szocializmus és kapitalizmus között technokrata értelemben folytonosság állna fenn.<sup>7</sup> A *Marxizmus és filozófiában* (1927) Karl Korsch hasonló irányvonalat képviselt, amikor hangsúlyozta, hogy a marxizmus a burzsoá tudat és praxis *összes* formájának kritikája.<sup>8</sup> Hozzá hasonlóan Gramsci is úgy gondolta, hogy a klasszikus német idealizmus technikaellenessége közelebb állt Marx kritikai pozíciójához, mint a szociáldemokrata evolucionisták ortodox materializmusa.<sup>9</sup> De az ortodoxia különféle kritikái egyetlen ponton sem eredményeztek valóságos technológikritikát. Azért lehetett ez így, mert ebben a korszakban nem igazán az érték-folyamat elméleteként értették Marx elemzését a kapitalista termelésről – még azok a marxisták se, akik a *Tőké*t a politikai gazdaságtan kritikájaként olvasták, nem pedig radikális gazdasági értekezésként. Csak a kulturális és hegelianus háttérrel rendelkező írónál, mint Lukács és Benjamin, jelent meg a technicizmus szubsztanciális kritikája, habár Lukács nem teljesítette be korai technikaellenes művei ígését, mivel írásai egyre közelebb kerültek a sztálinista ortodoxiához. Igazából egyedül Benjamin volt az, aki ebben a korszakban koherens technikaellenes álláspontot képviselt. A Második Internacionálé evolucionista ortodoxiájának filozófiai kritikusaként, a német idealizmus szimpatizánsaként, és az orosz avantgárd első kézből való közvetítőjeként a megfelelő alapokkal rendelkezett ahhoz, hogy szembeszálljon a technológia domináns, instrumentalista értelmezésével. Ráadásul egyedülálló módon tette ezt: az értékforma marxi kritikáját *leválasztotta* a Marx utáni marxizmusról, a kommunista pártpolitika és történetírás hagyományáról. Spekulatív ugrással túllépett a párt pozitivizmusán és funkcionalizmusán, így az értékforma kritikája a gyakorlati értelemben vett kommunizmussá vált, nem pedig – ahogy becsméríloi állították – homályos technikai elméletté, amely útjába áll a létező szocializmus építésének. Benjamin számára a technológia nem azon szerszámok és gépek együttesét jelentette, melyeket az emberek adott célok elérése érdekében használnak és manipulálnak, a termelőerők fejlődése és növekedése alapján, ahogy Kautsky gondolta, hanem azt az eszközt, amelynek használatával, a kollektív proletár intervenció alapján, megbonthatók a termelési viszonyok a nem instrumentális használati értékek előtt, és ekként megnyílnak a kreatív autonómia erői előtt is. Más szóval, a kapitalista gazdaság technikáinak kritikája nem választható el azoktól a társadalmi formáktól, amelyek közé beágyazódnak. Ezáltal Benjamin írásai Marx korabeli

<sup>7</sup> Rosa Luxemburg, *The Russian Revolution*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1961.

<sup>8</sup> Karl Korsch, *Marxism and Philosophy*, ford. Fred Halliday, New Left Books, London, 1970.

<sup>9</sup> Antonio Gramsci, *Selections from Prison Notebooks*, ford., szerk. Quintin Hoare – Geoffrey Nowell-Smith, Lawrence and Wishart, London, 1971.

olvasóit meglepve olyan eszközként szóltak a technológiáról, mellyel az ember intellektuális tulajdonságai, képességei és érzékei fokozhatók és kiterjeszthetők. Benjamin ezt úgy vitte véghez, hogy a marxista ortodoxiától eltérően nem választotta el a művészetet, az esztétikát és az érzékelést a technológiától és az új termelési formáktól. A termelés és a művészet – a balos produktivista hagyomány szellemében – készen állnak arra, hogy újraformálják egymást. Abban a világban azonban, amelyet továbbra is a technicizmus ural – még a Szovjetunió korai éveiben is –, az effajta újra-konfiguráció korlátozott és elfojtott. Az érték fegyelmi uralma a termelésben lehetetlenné teszi, hogy új irányba tereljük a technikát. Benjamin azonban rájött, a szovjet avantgárd ismeretében, hogy az újra-konfigurálásra van némi esély a művészet területén, ahol – ahogy ezt már láttuk – az értékforma nem érvényesül tisztán. Ebből adódóan Benjamin elkötelezettsége a művészet és az új termelési formák összevonása iránt a technológia spekulatív adaptációjára épült. A termelésben és a szórakoztatóiparban az új technológiák felhasználásának alapja az e területeken adott elidegenedett fejlődés és újratermelés; az avantgárd művészetben azonban ugyanezek a technológiák képesek arra, hogy létrehozzák az interakció és az önazonosság új típusait. Ez lenne a lényege a „szerző mint termelő” megfogalmazásnak: a művészet nem a világ *rő*/való kartéziánus reflexiót modellezi, hanem maga is termelési mód, amelyben a valóság reprodukciója valódi életviszonyok között folyik.<sup>10</sup> Azáltal, hogy új identitásokat és új emberek közötti viszonyokat alakítunk ki az esztétikai gondolkodás területén, kulturális formában mintegy „előjátszható” lesz a termelési viszonyok nem heteronóm, azaz nem kívülről irányított átalakulása. Ekként, a művészet mint termelés – mint az affektus és az új szubjektivitás előállítása – fogalmával, a technológia megnyitja az ént új tapasztalatok és egy újfajta észlelés felé. Ahogy Esther Leslie fogalmaz: „A kulturális termelés és a kulturális befogadás képzési formává válik. Az új típusú társadalmi viszonyok kulturális begyakorlása lesz a kulturális és politikai álruhába bújt konformizmus feletti általános győzelem előfeltétele.”<sup>11</sup> Így a kultúra mint gyakorlótér az ember és a technológia közötti kísérletezés terepe lesz. *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* második verziójában Benjamin erre utal a játék iránt affinitást mutató „második technika” kifejezéssel, amely eltér az „első technikától”, a technicizmus birodalmától, ahol a látszat, az azonosság és az egyvonalúság érvényesül.<sup>12</sup> A romantikát a feje tetejére állítva, a játékosság itt nem determinált ember/gép interakcióval társult.

Benjamin technikával kapcsolatos munkái szétzúzták a marxista ortodoxia technicista félreértéseit, és így felszabadították Marxt közgazdász és historicista szöszlőinak terhe alól. De persze, ha Marx értékfolyamat-felfogása ki is szabadult a zord ortodoxia bunkereiből, a *Tőke* új fenomenológiája és a kultúra „munkaérték elmélete” halvaszületett lehetőség maradt. Benjamin írásával

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *Az alkotó mint termelő*, in: Uő., *Angelus Novus*, Helikon, Budapest, 1980, 757-780.

<sup>11</sup> Esther Leslie, *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*, Pluto Press, London, 2000, xi.

<sup>12</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Zweite Fassung), in: *Gesammelte Schriften*, 8. kötet, szerk. Rolf Tiedemann és Herman Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 350-384. Az „első technika” – „második technika” elemzése a magyarra is lefordított harmadik verzióból kimaradt, vö. *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea és Mélyi József, [http://www.aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html) A korábbi, második szövegverzió elemzéséhez lásd: Leslie, *l. m.*, 130-167.

jórészt ugyanaz történt, mint az avantgárdokkal: eltűnt a szem elől, amíg a hatvanas évek végén és a hetvenes években újra be nem került a köztudatba.

Mindazonáltal volt egy területe az elméleti praxisnak, az olasz autonomizmus, amely ebben a korszakban bukkant fel, és jelentős mértékben összecsengett Benjamin technikafelfogásával. Mint Benjaminsnál, Marx itt is az értékfolyamat teoretikusaként került újra a helyére. Raniero Panzierinél például a technikaellenesség nem a technológia racionális tartalma és a technológiával történő kapitalista visszaélés küzdelmét jelentette, hanem harcot azért, hogy a termelés a munkásosztály társadalmi erejének rendeltessen alá. A munkásosztály hatalma a technológia felhasználásának terén a politikai szakadás felé mutat, mivel a gépek képezik az egyik osztály másik feletti uralmának alapját: „amikor a munkásosztály megdönti a rendszert, akkor szakít az egész szerveződéssel, amelyben a kapitalista fejlődés kifejezésre jut – de legelőször is a technológiával, mert az a termelékenységhez kapcsolódik”.<sup>13</sup> A technikai munkamegosztás meghaladása ekként azt jelzi, hogy a társadalmi erők megszerezték az uralmat a termelés területén, és így a semleges technológia fogalmának elvetését is reprezentálja.<sup>14</sup> Az autonomista marxizmus ugyanakkor kevés figyelmet szentel a munkafolyamat társadalmi szabályozásában rejlő esztétikai tartalomnak, s így reprodukálja az esztétikai gondolkodás és az általános szociális technika elválasztását, amit Benjamin igen tudatosan került. Az olasz autonomizmus rendelkezik ugyan a gépek elméletével, de nem sok fogalma van arról, hogy mihez is kezdenek majd a gépek és a kezek a gépek leállása után.

Bár az autonomizmus fontos szerepet játszott Marx értékfolyamat-elméletének újraélesztésében a hatvanas évek végén, a hidegháború idején mégis a Frankfurti Iskola és a posztmarxista kommunisták technikaellenessége határozta meg a technológiáról való gondolkodást: a technikaellenességet mindkettő a technológiai racionalitás kritikájával azonosította. Ennek eredményeként a technicizmus kritikája elszakadt a „második technika” spekulatív birodalmától azon az alapon, hogy a fejlett kapitalizmus időszakában a „második technika” technikaellenessége teljesen asszimilálódott a kultúraparba. A művészet termelési viszonyai területén zajló kísérletek a spektakulum vagy a művészeti piac jótéteményeivé váltak, amint a politika kizárta a munkafolyamat társadalmi szabályozásának lehetőségét. Különösen Adorno számára tehát, ebben az időszakban, melyet az értékforma kritikájának politikai krízise jellemezett, nem annyira az ember és a technológia közötti preventív interakciós munka a tét, hanem maga az egyedi, autonóm műalkotás preventív munkája.<sup>15</sup> Mégpedig azért, mert az autonóm műalkotás azáltal, hogy *teljes mértékben* a művészi szubjektivitást formálja, a *teljes mértékben* emancipált munka modellje lesz. Ennek eredményeként a műalkotás

<sup>13</sup> Raniero Panzieri, *The Capitalist Use of Machinery. Marx Versus the „Objectivists”*, in: *Outlines of a Critique of Technology*, 60.

<sup>14</sup> A munkások részben azért nem romboltak gépeket a huszadik században, mert a technológiát semlegesnek fogták fel. A termelés belső értékformája absztrakt módon univerzális érvényűként jelent meg a technológia racionalitásának és hatékonyságának értelmében. Ily módon a gépesítés és a technológia a kapitalista fejlődés elsődleges alanyának és ágensének tűnik.

<sup>15</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, *Aesthetic Theory*, ford. Robert Hullot-Kentor, Athole Press, London, 1997.

megváltó jelentősége olyan mértékben nő, amilyen mértékben elveszíti társadalmi funkcióját. De Adorno autonómia-értelmezése itt nem a kézművesség konzervatív védelme, hanem, jóval konkrétabban, az olyan fajta munka védelme, amelyet az autonóm műalkotás biztosít és követel meg. Azzal, hogy Adorno a művészi munka (mely a folyamatra, a nem-lineáris szerkezetre és a véletlenre fókuszál) nem-instrumentális használati értékét az autonómiával azonosítja, előtérbe kerülnek a művészi munka és interpretáció mimetikus igényei. Ha a technikaellenesség valóban transzformatív akar lenni, akkor a figyelem és az interakció olyan formáin kell alapulnia, melyek láthatóan és koherensen szakítanak a figyelem és az interakció instrumentális formáival. Adornónál így a technikaellenesség áthelyeződött a munka azon formáira, melyek megítélése szerint igazán számítanak a technológia uralkodó, heteronóm funkcióival szembeni ellenállásban és azok tagadásában: a szabad és heterogén művészi gyakorlat és figyelem különféle típusaira. Ilyen értelemben, ebben az időszakban megfigyelhető a technológiai viszonyok tárgyalásában egy „befelé”, a technológiával és az áru-formával való „kulturalista” elköteleződés irányába mutató mozgás, amelynek révén a diskurzus egyre távolabb kerül a termelési viszonyok politikai kritikájától. Politikailag ez tükröződik számos technikaellenes posztmarxista, többek között Carlos Castoriadis revizionizmusában is.<sup>16</sup> Castoriadis magát Marxot is a technicista hagyomány részének tekintette, és összemosta – ahogy később a posztstrukturalizmus is – a felvilágosodás marxi védelmét a szcientizmussal. A kapitalizmus elleni támadásnak szerinte a technológiára és magára a tudományos racionalitásra kell lesújtania. Ebből a pozícióból adódóan nincs sok értelme a termelőerők és a termelési viszonyok közötti ellentmondásról beszélni. Castoriadis az osztályharcot, a termelőerők fejlődését és az értékfolyamatot egymástól független folyamatokként kezeli, akárcsak a Frankfurti Iskola.

A technicizmusról és az értékformáról szóló jelenlegi poszt-autonomista művek az autonomistákra és a Frankfurti Iskolára egyaránt támaszkodnak. Ez elsőre kiáltó ellentmondásnak tűnik. Mindazonáltal ezt a két igen eltérő hagyományt mégiscsak összekapcsolja valami, amit konzisztens formában sem a Frankfurti Iskola, sem pedig az autonomista elmélet nem tapasztalhatott még meg a hatvanas években: ez pedig az élő munka belső korlátainak egyre nyilvánvalóbbá válása a teljes állású bérmunka érzékelhető eltűnésével az „új gazdaság” időszakában. Ebből adódóan az értékforma politikai kritikája és az értékforma Adorno-féle esztétikai kritikája – bármennyire is szemben állnak egymással – valamiképp mégis találkoznak, mivel mindkettő a bérmunka „halála” és az önzérelt tevékenység megjelenése (vagy lehetősége) közötti összefüggésre helyezi a hangsúlyt.

A nyolcvanas években ez a találkozás André Gorz írásaiban kapott hangot a legkifejezettebben. Gorz szerint a tőke értékesülési krízise a kortárs kapitalizmusban, illetve az automatizált munka felfutása, és a teljes állású bérmunka csökkenése visszafordíthatatlan hanyatlást eredményez nemcsak

---

<sup>16</sup> Carlos Castoriadis, *Political and Social Writings*, 2. kötet. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

a munkás képzettségében, de abban is, amiként a munka a társadalmi identitás forrása lehet. A munkások továbbra is dolgoznak, de munkájuk egyre inkább irreleváns az egyéni és a kollektív identitásuk szempontjából: ebből következik a kollektív osztálytudat gyengülése a hetvenes évektől kezdődően. Ezzel kapcsolatban Gorz kiemeli, hogy a kapitalizmus csökkenő kapacitása a téren, hogy a profitot visszaforgassa termelésbe, és ezzel összefüggésben az élő munka visszaszorulása olyan termelési rendszerhez vezet, amelyben a munka többé már nem a munkások életének affektív centruma. Sőt, abszolutizálva Braverman tézisét a szakértelem kivonásáról (*deskilling*), azt állítja, hogy a munka társadalmasodása ma a munkások többségénél nem feltételez közvetlen kontaktust a fizikai anyaggal. A munkások egyéni szaktudását mára minden szektorban csaknem teljesen kiküszöbölték. Marx természetesen előre látta, hogy a munka egyenértékűvé válásával és társadalmasodásával annak természete jórészt közömbös lesz a munkás számára. Gorz szerint viszont Marx képtelen volt meglátni, hogy ez a folyamat miként vezet majd a munkától való általános elidegenedéshez a részmunkaidő világban. Ezen az alapon Gorz azt állítja, hogy abban a rendszerben, ahol a teljes munkaidős foglalkoztatás abszolút hanyatlóban van, ott a dolgozók körében nagyobb teret kap az autonóm tevékenység, és ennek következtében jobban tudatosul bennük a munka társadalmi formája. A munkanélküliség és a rutinszerű részmunka emelkedésével elindul a küzdelem az állásmegosztásért és a bérmunka mint olyan megszüntetéséért. Ezek az eltérő típusú küzdelmek valójában egy új, forradalmi, társadalmi szubjektum megalkotása felé konvergálnak, amely felváltja a munkásosztály hagyományos (eltűnőben lévő) szubjektumát: ez lenne a kiábrándult „nem-munkás”. Mivel a kiábrándult nem-munkás materiálisan nem érdekelt a rendszerben, alkalmasabb az autonóm tevékenységek és termelés (nem piaci és nem hierarchikus kapcsolatok közös megalkotása, nyújtása, elsajátítása és megalapozása) kritikus irányítására.<sup>17</sup> A nem-bérmunka és az önszervező tevékenység az esztétikai transzformáció, avagy a *poézis* jegyében kapcsolódik össze. Gorz véleménye szerint ez képes tömegeket vonzani. „Az elidegenedett munka idejének és jelentőségének csökkentése immár elérhető számunkra”<sup>18</sup>.

A munkával való identifikáció gyengülése a munkások körében valódi problémát jelent a politikai praxis tekintetében; ahogy Braverman vázolta, a kapitalizmus strukturálisan elválasztja a munkát az érzelmi jártasságtól. Ehhez hasonlóan, a nem bérmunka és az önszervező tevékenység azonosítása újra a munka autonómiájának esztétikai tartalmára tereli az értékvitát. Gorz műve a munka társadalmasodása esztétikai kritikájának hagyományába illeszkedik. A bérmunka szférájából való kilépés azonban nem lehet megoldás a munka széthullásának folyamatára, mivel – függetlenül az absztrakt munka kvalitatív tartalmától a szakértelem-kivonás korában – a bérmunka szférája az, ahol a munkások többsége

<sup>17</sup> Andrés Gorz, *Paths to Paradise. On the Liberation from Work*, Pluto Press, London, 1985. 107. A munka érzelemmentessé válásának teoretizálása már az ötvenes évek végétől jelen volt a francia marxizmusban. Lásd: Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, 2. kötet: *Foundations for a Sociology of the Everyday* (1961), ford. John Moore, Verso, London – New York, 2002, 69.: „(...)a munkás számára a munka és az azon kívüli élet ugyanabba az érdektelenségbe süllyedt.” Lásd továbbá: Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World* (1967), ford. Sacha Rabinovitch, Athlone Press, London, 2000, 53.: „(...) a korábban a munkához, a kereskedelemhez és a kreatív tevékenység kvalitásához társított »értékek« elszakadtak egymástól.”

<sup>18</sup> Gorz, *l. m.*, 102.

elhelyezkedik, és ahol a használati értéket továbbra is termelik. Gorz spekulációja a bérmunka zsgorodásáról valójában alapvetően hibás, és ez tönkreteszi az egész modellt. A nyolcvanas évek elején Gorz azt jósolta, hogy a munkanélküliségi ráta a fejlett gazdaságokban 2000-re eléri a 30-50%-ot; a digitalizáció, a robotizáció és a teljes munkaidős foglalkoztatás csökkenése ellenére azonban a bérmunka globális méretekben óriásira nőtt a hetvenes évek óta. Ez annak a ténynek tulajdonítható, hogy a gépesítés nem vezet automatikusan a munkaerő csökkenéséhez. Valójában az ellenkezője történik: az élő munka immár szabadon áramolhat más, nem automatizált szektorokba, mert a tőke értékkepző részét (a munkaerőt) biztosítani és reprodukálni kell. Gorz jóslatai így a szakértelem-kivonás megtévesztő olvasatán alapulnak: a szakértelem kivonása nem arra készíti fel a dolgozókat, hogy elhagyják a bérmunkát, hanem éppen ellenkezőleg, valójában növeli a bérmunka arányát. Ahogy Daniel Bensaid írja: Gorz „azt a tévesen innovatív következtetést vonta le, hogy a kapitalista kizsákmányolás kritikája most a kapitalista gazdaságon kívülre került”<sup>19</sup>. De vajon ez tévesen *innovatív*? Gorz álláspontja jó részt bakunyinista válasz az automatizálás és az immateriális munka megjelenésére, illetve a tőke-értékesülés válságára. Gorzhoz hasonlóan Bakunyin is azt hitte, hogy a kapitalizmust megdönteni képes forradalmi szubjektum a perifériákról érkezik majd, a parasztságból vagy a lumpenproletariátusból, amelyek nem foglyai a bérmunkának, és ennél fogva az emancipáció a munkától való – nem pedig a bérmunka általi – emancipációt jelentené. Habár Bensaid szem előtt téveszti a történeti vonatkozásokat, mégis igaza van: nincs okunk azt feltételezni, hogy a munkásautonómia inkább biztosítható a munkán kívül, mint azon belül; sőt, a munkán kívül az esztétikai ideológia inflálódásának összes régi problémája továbbra is érvényben van. Annak álcája alatt, hogy „felkarolja a legszegényebbek ügyét, a nem-munka ezen ideológiája – a személyes szuverenitás fensőbbiségét helyezve a középpontba – valójában a kiábrándult középosztály utópiájának új álruhája, (...) mely osztály számára a »valódi élet« a munkán kívül kezdődik”.<sup>20</sup> A művészetnek az önirányítású művészi tevékenységen keresztül megvalósuló autonómiája, amit Adorno hirdetett, ezért nem vált soha társadalmi praxis-modellé, mivel fennáll a veszélye, hogy ezzel elmosódna az adott praxis sajátos osztályhelyzete. A műalkotás autonómiája csak az emancipált munka modellje lehet, nem pedig az a modell, amellyel a munka emancipálása megvalósítható.

A munka munka általi emancipációja éppen az értékformán keresztül vezet, nem pedig azt megkerülve, mivel a munka társadalmi formájának átalakulása hozhatja létre a munka emancipációjának általánosítható feltételeit. A kapitalista gazdaságon kívül a nem hierarchikus nem-bérmunka csak közösségi használati értékeket állíthat elő; nem teremthet autonóm értékeket. Így, ha a munkásosztály szembekerült saját intellektusával, melyet kiszakítottak a munkafolyamatból, akkor újra

---

<sup>19</sup> Daniel Bensaid, *Marx for Our Times. Adventures and Misadventures of a Critique*, ford. Gregory Elliott, Verso, London – New York, 2002, 187.

<sup>20</sup> Bensaid, *I. m.*, 192.

magára kell ismernie a munkafolyamatban, hogy helyreállíthassa kollektív intellektusát. Ezt csak úgy teheti meg, hogy a munkában veszi újra birtokába az alanyiságát.

### Negri autonomizmusa

Az alanyiság munkában való újbóli birtokbavétele az a kiemelt terület, amely megkülönbözteti az autonomista és a poszt-autonomista irodalmat a Frankfurti iskolától és a Bakunyin-Gorz-féle hagyománytól. Az autonomisták a hatvanas évek óta hangsúlyozzák a munkások munkafolyamaton *belül* megnyilvánuló kreativitásának meghatározó szerepét (ellenálló képességüket és kollektivitásukat), mint amely határozottan elválik a technikai munkamegosztásnak való általános alávetetésüktől. A bérből és a nem bérből élő munkások nem pusztán passzív áldozatai a technológiai változásnak, hanem aktív ágensek, akik abban a helyzetben vannak, hogy a termelés területén szállhatnak szembe a tőke hatalmával. Az egyik stratégia az ellenállás (mint szabotázs vagy munkalassítás), a másik pedig az újrakisajátítás, melynek során a munkások arra használják a „találékonyágukat”, hogy szubverzív célból szerezzék vissza, vagy térítsék el a gépparkot és a munkahelyi tevékenységet.<sup>21</sup> A nyolcvanas-kilencvenes években azonban, a munkásosztály általános vereségével és a szakszervezet-ellenes törvények globális megjelenésével az immanens ellenállás modellje védekező állásba kényszerült; valójában éppen az immanens ellenállás fogalmának krízise segítette elő a Bakunyin-típusú gondolkodás újjáéledését Gorznál és másoknál: a munkától való általános elhidegülés megjelenésével az immanens ellenállás feleslegesnek tűnt. Gorz értékről szóló szövege azonban nagyrészt megelőzte az immateriális munka óriási mértékű elterjedését a kilencvenes években, melynek során a bérmunka bővülése és újjászervezése bizonyos szektorokban az intellektuális munka növelésével valósult meg. Ez a bővülés nem számolta ugyan fel a munka elidegenítő hatását és rutinszerűségét, de, ahogy már láttuk, bizonyos „kulturális értékek” mégiscsak bekerültek a termelési folyamatba, átalakítva a munka szakértelemtől megfosztott „szaktudás-alapját”. Ez adott lendületet az autonomista gondolkodás újjáéledésének, amelyben a munkásság immanens ellenállásának hosszú távú képe a munkásság vereségeinek bármiféle kronológiája elé és fölébe helyeződik, mint például Antonio Negri munkáiban. Negriről persze köztudott, hogy milyen sokat köszönhet az autonomista gondolkodásnak;<sup>22</sup> de a kilencvenes években az immanens ellenállás autonomista modellje írásaiban mégis poszt-autonomista rendszerré alakult át. Negri a Michael Hardttal közösen írt *Birodalomban* (2001) az új globális gazdaság technokulturális dinamikáján belülre helyezi az autonomista ellenállás egy modelljét. Ennek eredményeként Negri és Hardt kitágítja és szintetizálja az olasz autonomista marxizmus másik nagy elméleti alkotóelemét: hogy a kreatív ellenállás nemcsak a gyáron belül, de a munka *összes* szektorában

<sup>21</sup> Az autonomista elméleten belül az ilyen stratégiák szerepét elemzi Nick Witherford, *Circles and Circuits of Struggle in High-Technology Capitalism*, in: *Cutting Edge. Technology, Information, Capitalism and Social Revolution*, szerk. Jim Davis, Thomas Hirschl, Michael Stack, Verso, London és New York, 1997. A kultúraelméletben a hasonló jellegű stratégiák védelméhez lásd: Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, Kijárat, Budapest, 2010.

<sup>22</sup> Antonio Negri, *The Politics of Subversion. A Manifesto for the Twenty-first Century*, ford. James Newell, Polity Press, Oxford, 1989.

általános érvényűvé válhat, mivel minden bér munkás az áru egyazon elidegenített uralmának van alávetve. Negri és Hardt ellenállási modellje a hálózat metaforáját használja annak reprezentálására, hogy az áru fegyelmező természete ma más módon nyilvánul meg, mint Marx idejében. Marx szabadversenyes kapitalizmusának és a Frankfurti Iskola monopolkapitalizmusának közvetlen kényszerítő hatásai egy olyan társadalomban oldódtak fel, ahol a piac heteronóm „szabad választásait” szabadságként és személyes fejlődésként internalizáljuk. De Negri és Hardt szerint a hatalom beszivárgása az élet minden területére éppen az ellenkező hatást eredményezi: szubjektivitások és ellenállási pontok diffúz pluralitását. Valóban, ahogy az áruforma beburkolja és áthatja a társadalmi élet minden területét, ezek az ellenállási pontok megsokasodnak. „Az ellenállás többé már nem marginális (nem a gyárak és az irodák haladó szellemű munkásai folytatják), hanem a hálózatokká nyíló társadalom centrumában történik”<sup>23</sup>. A baloldal feladata így az lesz, hogy hozzájáruljon másféle szubjektivitások előállításához, melyek minden szektorban felveszik majd a harcot a homogenizációs rezsimmel. Ez a feladat azonban nem azonosítható a posztmodernizmussal. A sokszínű és csomópontokba szerveződő ellenállást védelmükbe véve a szerzők, állításuk szerint, nem a különbözőést védelmezik mint az igazság egyetlen letéteményesét. Éppen ellenkezőleg, a kulturalizáció új formáinak égisze alatt a heterogenitás és a különbözőség tökéletesen kompatibilis, sőt, teljesen egyívású a tőke kulturális logikájával. Inkább arról van szó, hogy az ellenállás plurális, csomóponti modelljének a tőke saját, egyetemessítő alapjain kell felvennie a harcot a tőkével. A lokális nem az egyetemessel szemben konstruálódik, de az egyetemesen keresztül szól. Így minden küzdelem, habár esetleges körülményekben gyökerezik, a „hálózati kultúrából” adódóan azonnal globális érvényre és elvont egyetemességre tehet szert. Negri és Hardt szerint ez lerombolja a termelési folyamaton belül zajló küzdelmek hagyományos „horizontalitását”, melyek általában csak egy lokális és járulékos cselekvési láncolaton keresztül érhetek el külső hatást. A „hálózati kultúrában” a küzdelmek nemcsak horizontálisan, de vertikálisan is összekapcsolódnak, mivel az információcsere azonnal eljut a „birodalom” szívébe. Ezen az alapon a szerzők elsődleges identitást adnak az ellenállás immanens mivoltának, nehogy hierarchizálódjanak a konfliktusok: nem létezik harc az immanencia síkján kívül, mert nem létezik utópikus ugrás a másik felé az immanens harcon kívül.

Negri és Hardt ezen a ponton távolodik el Marxtól és Bravermantól, akik a szakértelem kiszorulására és a munkás-intellektusnak a munkától való elkülönülésére fókuszáltak, és Castoriadishez csatlakozva szakítanak az értékelmélettel. Szerintük a techno-tudományos folyamatok az új-gazdaság égisze alatt minőségi átalakulást eredményeztek a munkásság immanens küzdelmének jellegében. Amíg a fordizmus és a posztfordizmus tömegmunkása csak a gyártósor szabotálására (esetleg leállítására) volt képes, addig a mai, digitális alapú gazdaságon szocializálódott munkaerő képes szubverzív és konstruktív célból kisajátítani az új technológiákat a munkahelyen kívül és belül is. A

---

<sup>23</sup> Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge – London, 2001, 25.

munkásság széles körű hozzáféréseivel a technológia ellenzéki felhasználásához egy általános intellektus (kollektív társadalmi intelligencia) alakul ki. A korábbi időszakokban a munkásság szerszámai sajátos manuális feladatok elvégzéséhez kapcsolódtak, melyek különféle kézműves tradíciókba ágyazódtak be, korlátozva ezzel a szaktudás cseréjét, ma viszont a számítógép univerzális eszköz a dolgozók kezében, mely számos különféle művelet elvégzésére és eljárás lefuttatására alkalmas. Ebben az értelemben a munka fokozódó immaterialitása felszabadítja a termelőmunka azon aspektusait, amelyeket a fordizmus degradált vagy korlátozott: az emberi érintkezést (affektus) és a kreatív interakciót. Negri és Hardt állítása szerint ez azért lehet így, mert az immateriális munka kooperatív aspektusait nem kívülről, a munkahely fegyelmén keresztül kényszerítik ki, hanem azok eleve részei magának a munkafolyamatnak: a termelés a „nyelvi, kommunikációs és affektív hálózatok kooperatív interakciójának” formáját veszi fel.<sup>24</sup> Ebből adódóan egyre nehezebben mérhető az értéktermelés, miután a termelőmunka az affektív munkával konvergál. Hardt és Negri Manuel Castells és mások után szabadon információs termelésről és deterritorializált, nem helyhez kötött termelésről beszél.<sup>25</sup>

Az egyik központi probléma az autonomista gondolkodással, amely Negrinél és Hardtnál meredeken súlyosbodik, a munka negatív hatásának pozitívizálása. A kreativitás és a munkafolyamat inherens ellenállási potenciáljának hangsúlyozása eloldja a tőkétől, szabadon áramlóvá teszi a munkafolyamatot. A munkás autonómiájának hangsúlyozásával meggyengül a munkaerő kapitalista gazdasági rendszeren *belüli* léte és újratermelése. Így az újrakovácsoló munkás-kreativitás koncepciója maga fokozza le a szakértelem kiszorulásának szerkezeti és hosszú távú kényszerítő valóságát, amely az immateriális munka belső és külső sajátja. Miután a szerzők a munka immanens kreativitásának létét súlykolják, a *Birodalom* megsínyli nem-dialektikus binarizmusukat, ahol a munkát folyamatosan szembeállítják a tőke kategóriáival, a tőkét pedig a munka kategóriáival. Ahogy John Holloway fogalmaz: „olybá tűnik, mintha a két oldal energiái nem hatnák át egymást kölcsönösen”<sup>26</sup>. Ez viszont ahhoz vezet, hogy alábecsülik azt a módot, ahogyan a munka a kapitalizmus részeként, és kapitalista formában létezik. Az immateriális munka koncepciója emiatt uralkodhat el olyan könnyedén az elemzésükön. Nyoma sincs náluk annak, hogy globális méretekben az immateriális munka csupán a munka egy új keletű töredéke; és ezért az elképzelés, hogy olyan világban élünk, ahol az érték nem mérhető (vagy azzá válik), csak fantazmagória.<sup>27</sup> A munkásautonómia lehetséges terepeként az immateriális munka ráadásul ugyanazoktól a régi kényszerektől szenved, mint a materiális munka. A szakértelem ugyan átvihető a számítógép univerzális eszközén keresztül, de a munka szempontjából hasonló fegyelemnek rendelődik alá: a technikai munkamegosztásnak.<sup>28</sup> Az információs forradalom integráns része a

<sup>24</sup> Hardt, Negri, *I. m.*, 294.

<sup>25</sup> Manuel Castells, *A hálózati társadalom kialakulása. Az információ kora: Gazdaság, társadalom és kultúra*, 1. kötet, ford. Rohonyi András, Gondolat-Infonia, 2005.

<sup>26</sup> John Holloway, *Going in the Wrong Direction: Or Mephistopheles – Not Saint Francis of Assisi*, in: *Historical Materialism*, 10 (2002), 88.

<sup>27</sup> Lásd: Peter Green, *The Passage from Imperialism to Empire. Commentary on Empire by Michael Hardt and Antonio Negri*, in: *Historical Materialism*, 10 (2002).

<sup>28</sup> Kiváló kritika Negriről, és arról, hogy az immateriális munkát nem a munka valós uralmi viszonyai felől tárgyalta: Aufheben Collective: *Keep on Smiling. Questions on Immaterial Labour*, in: *Aufheben*, 14, 2006, 23-44.

munkásosztály elleni nagyvállalati kapitalista támadásnak; az informatikai szakértelem gyorsan rutinszerűvé válik, és ugyanannak a komplexitástól az egyszerűség felé vezető folyamatnak van kitéve, mint a fizikai munka esetében. Negri és Hardt valójában elmosza a munka különböző típusai közötti valódi különbségeket azáltal, hogy nem foglalkoznak az immateriális munka sajátos helyével a termelő és nem termelő munka viszonylatában. A *Birodalom* nem bontja le részletesen a munkafolyamatot a konkrét munkavégzés és a szaktudás viszonylatában. Így Negri és Hardt elemzése a munkáról különösen akkor gyenge, amikor kijelentik, hogy az új-gazdaság valahogy megszabadult az értékforma fegyelmi rendjétől. Ebből adódóan részletesebben meg kell vizsgálnunk, hogy mit is értünk konvergencia alatt mind a termelő, mind a művészi munka tekintetében.

Amikor Marx a munkaértékek kiegyenlítődéséről beszélt a gyártás egyes szektorain belül és azok között, akkor a gépesítés azon tendenciájára gondolt, amely megfosztja az egyéni kézműves munkát heterogenitásától; a munkás sajátos készségeit a technológia veszi át és reprodukálja. Következésképpen a kiegyenlítődés – az egyszerűsítés és a behelyettesíthetőség – azáltal megy végbe, hogy a munka az értéktörvény alá rendelődik, és ezáltal a kiegyenlítődés a munkafolyamat strukturálisan meghatározó része lesz. Ez az oka annak, hogy a szakértelem kiszorulása nem a rossz irányítás represszív következménye, hanem az értékforma immanens logikája. A számítógép mint univerzális szerszám megjelenése ezért ugyanezt a logikát követi, tovább erősítve a kiegyenlítődés folyamatát: a szaktudás kivonása utáni szaktudás ma csereszabatos a termelési folyamat nagyon eltérő típusaiban is. Továbbá, a szabadverseny- és a monopolkapitalizmus gépeitől eltérően a számítógép nemcsak a termelőmunka különféle típusait, illetve a termelő és a nem termelő munkát közelíti egymáshoz, hanem a nem termelő munkát és a művészi munkát is. És pontosan ez az, amit Negri, Hardt és az új kulturális gazdaság teoretikusai az alatt értenek, hogy a kompjúterizáció minőségileg átalakítja a munkafolyamatot: a konkrét munka heterogenitása még további redukciónak és kiegyenlítődésnek van kitéve. A konvergencia eszerint akkor megy végbe, amikor az általános szociális technika szétárad a rendszerben, és technikai kapcsolatot létesít a determinált (instrumentális) és a nem-determinált (kreatív) munka között. Negri, Hardt és az új kulturális gazdaság teoretikusai azonban tévednek, mikor azt sugallják, hogy ezen az alapon belépünk a kreatív „tömegintellektus” korszakába. Mégpedig azért, mert a kapcsolódások és a hasonlóságok nem jelentenek automatikusan minőségi átalakulást. Valaki nem képviselheti egyszerre a szakértelem kivonásának elméletét (kiegyenlítődés) és a munka *kreatív* felcserélhetőségének elméletét. Ez azt sugallja, hogy a termelő és a nem termelő munka ma a szakértelem beemelésének és kivonásának a neo-avantgárdéhoz hasonló dialektikájába ágyazódik be; a technikai munkamegosztás fegyelme egyszerűen eltűnik a gyáracsarnokból és az irodából. A technikai munkamegosztás uralmának égisze alatt a készségek konvergenciája tehát csak formális lehet, tényleges nem. Az általános társadalmi technika továbbra is alárendelődik az általános intellektus

munkafolyamattól való elkülönültségének; a „kulturális értékek” bevezetése a többség immateriális munkájába ezen nem változtat. Figyelemre méltó, hogy a Negrit és Hardtot a vulgármarxizmustól elválasztó, feltételezhető távolság ellenére ez a pozíció milyen meglepően közel áll a termelés „szcientifikációja” (*Verwissenschaftlichung*) Sohn-Rethel-féle fogalmához: a termelés erői lényegében semlegesek, és így elérhetőek a munkás-önirányítás számára. De a gépek irányításának átstrukturálása helyett, ami kibonthatná ezt a potenciált, Negriéknél a termelés immateriális erői tálcán kínálják azt. Sőt, Negri és Hardt még eggyel tovább lép, ami Sohn-Rethelnek és társainak álmukban sem jutott volna eszébe: az immateriális termelés maga kap náluk antikapitalista jelleget, és így elválasztják az új-gazdaság „affektív viszonyhálózatát” a munka valódi alárendeltségétől.

Mégis, ha Negri és Hardt nyíltan optimista is az immateriális munka és az általános intellektus növekedésének összekapcsolásával, azt jól gondolják, hogy a termelőmunka és a nem determinált munka konvergenciája a kultúra és a politikai gazdaságtan újrapolitizálásának terepe lehet. Amikor a technológia és a tudomány belép a termelésbe, az értékteremtő munka társadalmasodása nagyon más formákat ölt, mint a fordizmus alatt. És lényegét tekintve ez az, ami összekapcsolja a Negri-Hardt szerzőpárost Gorzzal annak ellenére, hogy különbözőképpen közelítenek az immateriális munka térnyeréséhez. Mindketten hasznos (egymásnak ellentmondó) anyagot szolgáltatnak annak megértéséhez, hogy a munka új, társadalmasult formái hogyan vetik fel *újra* a „második technika” problémáját, új feltételek között. Ugyanis, annak ellenére, hogy Negri hajlamos felfűjni az immateriális munka térnyerését, Gorz pedig figyelmen kívül hagyja az immateriális munka társadalmi jelentőségét, mindkét szerző az emancipált munka olyan modelljét hozta létre, amelyben a munka és a *technika*, a technikaellenesség és az „esztétikai kritika” problémái újra politikai és a kulturális hangoltságot kaptak. A válság hangsúlyozásán keresztül, amely a bérmunkát sújtja az immaterialitás és technikai diffúzió új formái között, az esztétikai kritika és az értékforma kritikája újra összekapcsolódik. Valóban, ahogy a techno-tudományos folyamatok egyre inkább meghatározóvá válnak, a tőkefelhalmozás küzdelme a techno-tudományos használati értékért közös és sürgető szemponttá válik az aktivisták, a tudósok és a művészek egysége számára, ami új típusú művészi/nem-művészi szövetségeket tesz szükségessé. Ez tükröződik az egyre gyarapodó kollaboratív vállalkozásokban is, melyek túlmutatnak a rekombináció, illetve az immateriális művészi tevékenység és a nem termelő munka konvergenciájának ismerős jelenségein, és amelyeket az „új konstruktivizmus” kifejezéssel foghatnánk egybe.

### **Az új konstruktivizmus és a poszt-vizualitás**

Ezek az új tevékenységek kifejezési formáikat két irányban találják meg, amelyek lazán követik a történelmi hasadást a nem-professzionális kulturális praxis és a neoavantgárd között. Egyrészt óriási mértékben nő a nem-művészeti termelők technológiai képzettsége, mivel az új technológiákat használó

aktivisták és amatőrök körében a technikai és a kulturális tudás korlátai markánsan eltűnnek. Jó példa erre a Lomográfia, vagyis a Lomo-International, a globális tömegmegfigyelés-típusú fotós mozgalom, illetve az Indymedia és más hasonló független képgyűjtő ügynökségek megjelenése.<sup>29</sup> A valaha a neoavantgárdhoz társított technikák és stratégiák átvándoroltak az új társadalmi mozgalmak ellenzéki médiájához, és bekerültek a köztudatba. Másrészt pedig, ahogy növekszik a tudósokkal (ökológusokkal, informatikusokkal, mérnökökkel), technikusokkal és aktivistákkal együtt dolgozó művészek száma, a szakértelem–szakértelem-kivonás–új szakértelem neoavantgárd dialektikájának alkalmazásával a művészet „művészetileg láthatatlan” társadalmi praxissá alakul át. Itt a direkt termelés és a használati érték visszanyerése lesz a művészet feladata, és ismét érvényre jut a konstruktivisták és a produktivisták öröksége: a művészek, a nem-művészek, a tudósok és a technikusok aktivista „egységfrontja”, mint például Peter Fend vagy a Superflex és az AAA.Corps csoport munkásságában. A Superflex például előnyben részesíti az olyan projekteket, amelyek közvetlenül és praktikusán is hasznosak egy csoport, egy közösség, vagy egy ügyfél számára. Ennek az új konstruktivizmusnak a védelmében írja Stephen Wright, hogy „még szokatlanabb és jóval érdekesebb az, amikor a művészek nem csinálnak művészetet, de legalábbis nem mondják, hogy amit csinálnak, az lényegében művészet”.<sup>30</sup> Sőt, Wright azt állítja, hogy ezek a munkák éppen azáltal „teljesítik be a művészet ígérését”, hogy nem követik a művészeti felhasználású posztkonceptualizmus mintáját. Azaz elutasítják az olyan intézmény-centrikus praxis melankolikus beállítottságát, amely intézménykritikájától függetlenül végül mégiscsak az intézményt legitimálja. Wright az új konstruktivizmust támogató gondolatmenetét Duchamp fordított readymade-elméletére alapozza: a műtárgy visszaváltozik használati tárggyá (lásd Duchamp híres viccét, miszerint egy Rembrandtból akar vasalódeszkát csinálni).<sup>31</sup> E logikát követve Wright annak szimbolikus és kritikai potenciálját emeli ki, hogy a művészi szakértelmet és kompetenciát forgatjuk vissza a mindennapi élet általános szimbolikus gazdaságába ahelyett, hogy a valóságot forgatnánk vissza a művészetbe, majd pedig a művészetet a valóságba. A művészi szerzőség körforgása nem hajlandó visszatérni az intézményhez és annak reprezentánsaihoz, mert szánt szándékkal kizárja a művészetközvetítés konvencionális formáit. Wright megfogalmazása szerint, mely a Critical Art Ensemble-t idézi, az ilyen típusú munkák a „művészeti láthatóság alacsony együttthatóját” állítják elő.

Szintén alacsony művészeti láthatóságú praxist támogat a művész-kurátor Gavin Wade is, melyet ő GyRE-nek, Gyors Reagálású Egységnek nevez. A Superflexhez hasonlóan Wade is össze akarja kapcsolni a művészetet sajátos anyagi természetű illetve társadalmi problémák helyével és megoldásával. „Meg kell találni a módját, hogy úgy kombináljunk össze tevékenységeket, hogy azok

<sup>29</sup> A lomográfia tárgyalásához lásd: John Roberts, *The Logics of Deflation. The Avant-Garde, Lomography, and the Fate of the Photographic Snapshot*, in: *Cabinet*, 8, 2002, 4. sz.

<sup>30</sup> Stephen Wright *The Future of the Reciprocal Readymade (The Use-value of Art)* című pamfletje az ugyanezt a címet viselő kiállításon jelent meg: Apex Art, New York, 2004. március 17-től április 17-ig.

<sup>31</sup> „Reciprocal Readymade = Use a Rembrandt as an ironing-board”, Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson, 1975, 32.

konkrét problémák megoldásához vezessenek, legyen szó akár személyes kapcsolatokról, köztörvényes bűntettekről, építészeti bűntényekről, ökológiai katasztrófákról, háborúról vagy üzleti tevékenységek hatékonyságának növeléséről, közösségekről, oktatásról, bebörtönözöttségről, élő- és munkahelyekről, egész városokról vagy más társadalmi struktúrákról.<sup>32</sup> Itt a művészet megnyílik a társadalmi intervencionizmus eshetőségei és a kollaboratív tervezés és konzultáció igényei felé. Vagy még pontosabban, a társadalmi intervenció maga *válik* kollaboratív gondolkodási és konzultációs folyamattá. A berlini és szentpétervári „Elkötelezett Kreatív Platform / Új Kreatív Platform Újság” hasonló „új konstruktivista” programot tett magáévá.<sup>33</sup> Esetükben azonban a művészeti „láthatatlanságot” nyilvánvaló forradalmi politika keretezi, ami elsősorban a posztsovjet orosz kontextusból fakad. Az újság művészek, művész-teoretikusok és kritikusok polémiáinak és esszéinek publikálásával egy új, átpolitizált és intervencionista kultúráért száll síkra, amely áthidalja a művészet és a politikai gazdaságtan közötti szakadékot. „A munkásság autonómiájának időszakához hasonlóan a jelen intellektuális és művészi élcsapatának is meg kell szereznie a kultúraipar gyárait” – Dimitrij Vilenszkij.<sup>34</sup> „Ha a sokaság ereje és energiája egységre lép a legeltökéltebbek meggyőződésével és intellektuális feszességével, és együtt létrehozzák a munkásosztály demokratikusan szervezett tömegszervezeteit, precíz politikai programokkal, akkor végül győzni fogunk” – Vlagyiszláv Szofromov-Antomoni.<sup>35</sup> A „második technika” ilyen explicit politizálása persze kétségkívül marginális az „új konstruktivizmuson” belül, de mégiscsak rámutat egy közös aspektusra abban, ahogyan ezek a munkák újra kisajátítják a technikai használati értékeket: a neoavantgárdon belüli szakértelem/szakértelem-kivonás dialektikát projektálják a *posztvizualitás* keretrendszerébe. Lényegében a posztvizualitás, vagy még inkább az *antivizualizáció* az, ami a művészet formális szintjén zajlik akkor, amikor a művészi technika és az immateriális munka intellektuális munkaként konvergál egymáshoz. A művészet a nem-művészi intellektuális készségek és kompetenciák együttesében oszlik el. Ezzel azonban nem azt mondom, hogy az ilyen művészeteket többé már nem érdeklik a képek, a reprezentációk és a szimbólumok. De a posztkonceptuális hálózatelmélet ellenszimbólum modelljével szemben ebben a modellben az eltérített kép és szöveg nincs a középpontban. Épp ellenkezőleg, a művészi szakértelem radikálisan elhatárolódik a háború utáni neoavantgárd maradványszerű képességétől a kollaboratív, kutatás-alapú projektek kedvéért, amelyek elsődlegesen semmiképpen sem – ahogy Wright fogalmaz – védhetők és magyarázhatók *művészet*ként. Ez azt jelenti, hogy művészi technika és általános társadalmi technika egyaránt beleolvad a nem-művészi praxisba.

<sup>32</sup> Gavin Wade, *GyVE*, in: *Curating in the 21<sup>st</sup> Century*, szerk. Uő., The New Art Gallery Walsall and the University of Wolverhampton, 2000, 26.

<sup>33</sup> Az újság ezt a két címet használja, de ismert úgy is, mint „Sto gylatý?”

<sup>34</sup> Dimitry Vilensky, *9 Points for Initiating a Discussion on the subject of History*, in: *Newspaper of the New Engaged Creative Platform*, 3 (Issue Emancipation From/Of Labour), 2004.

<sup>35</sup> Vladislav Sofromov-Antomoni, *Love and Politics*, in: *Newspaper of the New Engaged Creative Platform*, 5, 2004.

Innen nézve az antivizualizáció modellje a szerzőség különösen erőteljes poszt-autonomizációját képviseli a művészet általános poszt-autonomizációjának korában. A művészi elgondolás vagy praxis nem művészi jellegének kidomborításával a művészi forma kérdése kikerül a művészet értelmezésének és megítélésének fókuszából. A műtárgy fokális egységének ilyen fajta megtörése természetesen már a konceptuális művészet kezdete óta központi kérdés. A konceptuális művészetet követően a művészet számos módot talált arra, hogy megsemmisítse hagyományos, materiális formáit. Itt azonban a defokalizáció más jellegű, nyomatékosított: nincs nyoma *műnek* – művésziként jelölt gyakorlatoknak –, csak olyan, különféle, művészi eredetű, közös kompetenciák és készségek ideiglenes vagy állandó maradványai találhatók fel, amelyek megkülönböztethetlenné váltak a nem művészi kompetenciáktól és készségektől. A Superflex például egyik projektje során vízszivattyút épített egy afrikai faluban, akár valami civilszervezet. Ez a munka, nyugtázza Wright, a maga művészeti láthatatlanságában teljes érdektelenséget mutat a „műértő” figyelem felkeltése és fenntartása iránt.

### **Poszt-autonómia?**

De lehet a művészet itt valóban láthatatlan? A poszt-autonóm művészek tényleg azt akarják, hogy művészetük művészetként láthatatlan legyen? És vajon a láthatatlanság biztosan értékes és progresszív attribútum, még ha a művészek annak hiszik is? Ahogy már a korai readymade tárgyalása során is láthattuk, a poszt-autonómiára irányuló ösztönkésztetést aláásta vagy szentimentálissá tette az, hogy az avantgárd művészek a termelőmunka kritikájaként sem voltak hajlandók lemondani a kéz transzformatív funkciójáról. Úgy gondolták, hogy a dicsőséges automatizálás vagy funkcionalitás művészete formálisan túl simulékonnyá, ideológiailag meg túl szolgálkúvvá lenne az általános szociális technikával szemközt. Duchamp, El Liszickij és Moholy-Nagy ezért dolgozott ki kritikai elméleteket és válaszokat (a) *la patte* (kézügyesség) megszüntetve megőrzésére. Vagyis ők tágabb értelemben fogták fel a kéz jelenlétét: mint az „esztétikai gondolkodás” terepét, amely a heteronóm munka egyfajta szuverén megszakítását jeleníti meg. Duchamp, El Liszickij és Moholy-Nagy számára ezért létfontosságú volt, hogy a műalkotás megőrizze művészetként való identitását, miközben a művészet kritikáját állítja elő. A művészet áthelyezése az általános szociális technikába, és így a tudományos, a technológiai és a politikai praxisba, csupán alárendelte a művészetet azoknak a heteronóm erőeknek, amelyeket magáévá tett. A „kéz” ezért lett sürgető kérdés az avantgárd művészet számára a húszas évek közepén, amikor extenzív kapitalista fejlődésnek indultak az új, tömeges, reprodukciós technológiák. Az általános társadalmi technikának való teljes mellszélességű alárendelődésnek az lett az eredménye, hogy a művészet végül alárendelődött a technikai munkamegosztásnak. A kéz (*totipotens*) szuverenitásának megőrzése ezzel szemben módot adott az esztétikai gondolkodás mint a heteronóm munkától minőségileg különböző munkaforma szuverenitásának megőrzésére. Ez következésképpen egy olyan

néző megteremtését jelentette, aki helyzeténél fogva képessé válhat felismerni a művészi (autonóm) és a heteronóm munka közötti különbséget. E különbség felismerése ugyanis az alapja annak, hogy tagadhassák a munkavégzést azok, akik végzik.

A művészi munkát teljesen feloldani a nem művésziben annyit tesz, mint elhomályosítani ezt a különbséget, azt a látszatot keltve, hogy a művészi munka feloldása a nem-művészi munkában valamiféleképpen kézenfekvő kritikai program volna, az értékforma fegyelme ellenére. A valóság visszaforgatása a valóság szimbolikus gazdaságába elejét veheti a művészet művészetként történő intézményes közvetítésével járó problémának, de nem veszi számításba a legjobb praxis sokkal alapvetőbb problémáját. Vajon hogyan példázhatja a kulturális és a művészi praxis saját nem-identitását vagy autonómiáját, hogy így problematizálja a heteronóm gyakorlatokat? Ha a művészet művészetként láthatatlanná lett, akkor hogyan képes fenntartani azt, ami a heteronóm munkától megkülönbözteti: az értékformától való függetlenségét? Innen nézve a művészet relatív szabadsága az értékformától meggyőzőbb mód a művészet autonómiájának meghatározásához, mint a jóval ismerősebb elképzelés, mely szerint az autonómia a művészet feltételezett transzcendenciája a társadalmi meghatározottsággal szemben. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az „esztétikai gondolkodás” a maga szuverén hatalmával formálisan felsőbbrendű lenne, mint a ráció többi formája. A tézis, mely szerint az „esztétikai gondolkodás” képes szerepet játszani a munka emancipációjában, nem az „alkotó képzelőerő” fensőbbiségével vagy efféle romantikus hívószavakkal védhető. Sikere inkább abból a tényből fakad, hogy az esztétikai ész – a deduktív logikára való redukálhatatlanságával – kényszeríti a nem esztétikai ész, hogy reflektáljon saját lehetőség-feltételeire. Az esztétikai ész nem oldja meg a problémákat, melyeket a nem esztétikai ész meg tud oldani, hanem inkább szembesíti a nem esztétikai praxist saját apóriáival.<sup>36</sup> Nem helyettesíti, hanem aláássa a nem esztétikai ész. Ebből adódóan az „esztétika” önmagában nem emancipációs diskurzus, mivel az esztétikai ész a nem esztétikai ész kritikájaként a nem-esztétikain keresztül alapozódik meg. Az „esztétikai gondolkodás” az értékforma marxi kritikájának immanens részeként ezért lehet meggyőzőbb, mint a „művészet” alkalmi hiposztazálása Marx írásaiban. Ahogy Henri Lefebvre megjegyzi, Marx bizonyos pontokon vonakodik alárendelni a művészetet a változás törvényének (világtörvény). „Marx gyakran elismeri, hogy amikor a gazdaság, a politika és elidegenedésük véget ér, akkor meghaladja őket a művészet vagy az etika birodalma. Mi viszont nem kívánjuk kivonni a művészetet és a morál szféráját a világtörvény hatálya alól.”<sup>37</sup> Az esztétikai és a nem esztétikai ész közötti ellentmondás ennek következtében nem oldható fel egy olyan rendszerben, ahol a nem esztétikai ész az értékforma alá rendelődik. Az esztétikai és a nem esztétikai ész az érték nem-heteronóm feltételei között kell újraszervezni. De ha végső soron ez forradalmi kérdés, akkor a művészetnek mindig lehetősége van arra, hogy valamiféle ideiglenes, kritikai

<sup>36</sup> Lásd: Christoph Menke, *The Sovereignty of Art. Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, ford. Neil Solomon, MIT Press, Cambridge, 1998.

<sup>37</sup> Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, 2. kötet. 185.

szövetségbe vonja az esztétikai és a nem esztétikai ész, ahogy ezt Benjamin „második technika” fogalma is mutatja. Az avantgárd és a neoavantgárd mindig is ezt tette. Az avantgárd praxisnak nem lenne felszabadító tartalma, ha valóságosan vagy képzetesen nem rendelné alá a művészetet a nem esztétikai észnek. Viszont az alárendelés egyik következménye az, hogy a nem esztétikai ész esztétikai kritikája könnyen elhessegethető és politikailag befolyásolható.

Ez előhívja a központi kérdést, amely minden ambiciózus művészetet áthatott a readymade és a modernista autonómia konvencionális formái után: *hogyan hozhat létre a művész használati értéket, amely művészetként jelölhető, anélkül, hogy behatárolná azt, hogy mi is hozható létre a művészet nevében?* A poszt-autonóm gondolkodás előfeltevéseinek kritikája tehát nem azt jelenti, hogy visszaköveteljük a „szerzőséget” az avantgárd valamilyen korábbi verziója nevében, vagy hogy a művészség valamely megnyugtató, ismerős fogalmát ünnepeljük. A művészet antivizuális kiterjesztése erőteljes és figyelemfelkeltő módja olyan praxis-modellek előállításának, amelyek nem képi (vagy éppen képi) művészettörténeti előzményekre hagyatkoznak, és a szakértelem–szakértelem–kivonás–új szakértelem dialektikáját új területekre vezetik. Ha azonban a tudáshoz való hozzáférés és a figyelem így előállított új módozatai megkülönböztethetetlenek a figyelem nem művészi módjaitól, akkor mindig fennáll a megnevezés nihilizmusának veszélye, amely a művészetet mint a nem esztétikai észről megkülönböztethetetlen formává változtatja. Mindig fennáll ugyanis a veszélye annak, hogy a művészet szociális technikaként domesztikálódik. A poszt-autonómia így az értékforma égisze alatt Janus-arcát mutatja a művészetnek: olyan társadalmi formát keres a művészet számára, amely megkerüli a szerzőség halálos múzeumi közvetítését, másrésztől viszont, felgyorsítva a művészet társadalmi integrációját azzal, hogy nem művészileg közvetített társadalmi praxisként igyekszik elfogadtatni, megerősíti az instrumentális célok és a fogyasztási cikké vált közvetlenség zsarnokságát. Az autonóm műalkotás mint abszolút áru adornói fogalmát visszafordítva a műalkotás mint áru abszolút módon eltűnik az összes többi áru áradatában. Hogyan maradhatna tehát fenn az autonómia valamely működőképes fogalma az immaterialitás poszt-autonóm áramlatai és hálózatai között?

### **Belső komplexitás / Felhígult komplexitás**

Ha a „gyors gondolkodás” a hatvanas évek óta mindent teljesen átható áruforma és telekommunikációs fejlődés következménye, akkor a „gyors műalkotás” ennek konceptuális és hálózati folyamánya. A „gyors gondolkodás” és a „gyors műalkotás” össze is kapcsolódott a readymade sebességén keresztül. Duchamp tréfájának tömörsége éppen a kubista festészet finnyásságának kárára működött. Mindenesetre, ha a gyors műalkotás megszabadulást jelentett is a tompa kézművességtől, egyben, ahogy már kifejtettem, nominatív rémálom is volt, amelyben a mimetikus kifejezéstől elszakadó művészet összekeveredett a Spontán Ötlet Szépségével. A Spontán Ötlet Szépsége (SÖSZ) akkor

jelentkezik a művészetben, amikor az abból teremt értéket, hogy teljesen elválasztja egymástól a kezet és az általános szociális technikát. A digitalizáció, a telematika és a hálózatelmélet beköszöntésével a SÖSZ ezért vált a gyakorlat alapvető problémájává. A dekontextualizált jelek és információs egységek hatalmas mértékű szétáradására válaszul az információs kapitalista kultúra a tudás cseréjének és felhalmozásának olyan folyamatát támogatja, amely a SÖSZ-ök szabad asszociációin alapul. Az általános intellektus szféráján belül nincs sok idő arra, hogy koherens narratívákká és kontextusokká válogassuk és szervezzük az információt, ami információ-tömörítéshez, valamint képek és fogalmak vertikális „boglyázásához”, egymásra exponálásához vezet.<sup>38</sup> Ezért lett a posztkonceptualizmuson belül a rekombináns esztétika annyira elfogadott és ismerős: az információ integrációjára irányuló elvárások vészjóslóan magasak – és ez úgy tűnik, hogy a kreativitás hiteltelenné vált modelljéből ered –, az összekapcsolás próba-szerencse modellje így kívánatosabb, mint a hosszú távú, organikus konstrukció. De reflexív integráció híján a rekombináns gyakorlatok nem válnak el a megzavarni kívánt kapitalista érzéki környezet heteronóm áramlásától. Az immaterialitás így szembekerül önnön destruktivitásával, amely a szakértelem-kivonás folyamatához kapcsolódik: figyelemhiány-szindróma, a találkozás előnyben részesítése a kapcsolattal szemben. Ha azt állítjuk, hogy a kortárs művészet termelési feltételei erre a figyelemhiányra reflektálnak és azt bátorítják, még nem jelenti azt, hogy a művészetnek a maga strukturális és esztétikai koherenciáját biztosítandó arra lenne szüksége, hogy visszatérjen a modernizmus előtti szervezőséghez, vagy a kontempláció modernista modelljéhez. Inkább arról van szó, hogy ha reflektálni akarunk a kortárs művészet egyre táguló szerzőség-fogalmára, akkor a hálózati kultúra időbeliségén belülről kell figyelembe vennünk a szakértelem–szakértelem-kivonás–új szakértelem dialektikáját.

A múzeumon túl, a digitális közvetlenség vagy az antivizuális konvergencia állapotában a műalkotás lecseréli diszkrét „belsőlegességét” a „kognitív terjedés” diffúz külsőlegességére. A „belső komplexitás” (közvetlen elmélyedés) értékét feláldozzák a „felhígult komplexitásért” (időleges részvétel). Így azt a kérdést kell feltenni, hogy vajon a belső komplexitás-e az autonómia mágikus összetevője; és a felhígult komplexitás helyrehozhatatlanul meggyengíti-e a művészet autonómiáját? Vajon az autonómia tényleg csak a diszkrét forma belső viszonyaira fókuszáló figyelmen keresztül alapozható meg kategóriaként? A belső komplexitásért rajongó konzervatív esztéták kétség kívül igennel válaszolnának; a radikális esztéták, akik történetileg hajlamosak előnyben részesíteni a felhígult komplexitást, viszont nemet mondanának. Thierry de Duve például az előbbi egy fajtáját védi. *Kant After Duchamp* című munkája lényegében a jó, megbízható, szilárd belső komplexitás nevében kritizálja a felhígult komplexitást. De vajon belső és felhígult komplexitás megkülönböztetése valóban koherens módja a

<sup>38</sup> A „boglyázás” koncepcióját Thomas Hylland Eriksentől kölcsönöztem: *Tyranny of the Moment. Fast and Slow Time in the Information Age*, Pluto Press, London, 2001. Angliában, 1975-ben 35 ezer könyv jelent meg. 2000-ben 107 ezer. Globális méretekben ugyanez a minta érvényes. 1985-ben a világon a telekommunikációra (telefon, fax, adatátvitel) fordított idő 15 milliárd percet tett ki. 2000-ben ez már 95 milliárd volt, és azóta is gyorsan nő, éppúgy, ahogy az 1994-es 3 milliárdról 2000-re 72 millióra nőtt a weboldalak száma, ami azóta még tovább emelkedett.

probléma megközelítésének? Helyénvaló-e úgy gondolkodni, hogy a „jó”, esztétikai komplexitás a belső komplexitás formáin alapszik, a „rossz”, esztétikaellenes komplexitás pedig a felhígult komplexitás formáin? De Duve és társai annak örülnének, ha így gondolnánk. De ezzel a szembeállítással az a probléma, hogy a komplexitás, akár belső akár másmilyen, nem lehet az érték normatív kritériuma a művészetben. Olyan művek, amelyek elutasítják a komplexitás tesztjét, vagy nem felelnek meg annak egyik szempontból sem, éppolyan erősek lehetnek, mint azok, amelyek átmennek a teszten (Duchamp *Szökőkútja* kézenfekvő példa). Így a jó és a rossz komplexitás megkülönböztetését erőltetve nem kapunk olyan kritériumrendszert, amely e megkülönböztetés alapján stabilizálhatná az értéket. Ez az oka annak, hogy mihelyt jó, belső komplexitást várunk el egy műalkotástól, válaszként a felhígult, felhalmozott vagy kognitíve vékony komplexitásra, akkor mindenféle problémával szembesülünk. Mert a másolás nélküli másolás, a reprodukálhatóság mesterkedése, a konceptuális művészet, a posztkonceptualizmus és az antivizualizáció után a belső komplexitáshoz való ragaszkodás valójában hamis elvárások elé állítja a művészetet a téren, hogy mi is legyen: azaz, hogy ne legyen túl diffúz, túl időbeli, túl nem-vizuális, túl intellektuális (vagy túl anti-intellektuális). Más szóval, a belső komplexitás valójában nem azt teszi, amit állítása szerint tenni akar: helyre tenni a szakértelem–szakértelem elvonás „csökönös” dialektikáját. Ehelyett inkább a „kvalitást” akarja meghatározni annak alapján, amit már tud, azért, hogy megszüntesse azt, amit a művészi tagadás felelőtlen, megvalósíthatatlan és destruktív szélsőségének tart. De hogyan létezhet így a komplexitás iránt elkötelezett autonómia a poszt-autonóm praxis terében, különösen az olyan antivizuális gyakorlatok között, amelyek a szociális technikával konvergálják a művészetet? Milyen alapon ítélné meg a művészet „kompetenciák és szakértelmek diffúz együtteseként”?

Szerintem a kérdés csak Adorno autonómiaértelmezésének újra-radikalizálásával válaszolható meg, melynek értelmében az autonómia nem egy dolog, vagy egy formális feltételkészlet, hanem *az esztétikai és a nem esztétikai ész közötti viszonyok* kritikai kifejezése. Az autonómia nem a belső komplexitás *ban* keresendő, mert ebben az esetben a jó művészetet kizárólagosan az esztétikai ésszel azonosítjuk. Ahogy már láttuk, a művészet nem egyszerűen az esztétikai ész terméke, hanem az esztétikai és a nem esztétikai ész kölcsönös egymásra hatásáé, és ebből adódóan a belső komplexitás igényének is be kell ágyazódnia a művészet és a felhígult komplexitás viszonyába. Ezért érdekesebb a haladó művészet kapcsán a belső komplexitás és a felhígult komplexitás termeléséről mint közös kiterjedésű mozzanatról beszélni, az autonómiáról mint olyanról pedig annak mozzanataként, amikor ezek összefonódása reflektált tapasztalatot hoz létre a nézőben, amely időtlenként írható le (mások által): inkább „esztétikai”, mint „nem esztétikai”. Tudjuk, hogy saját időtlen tapasztalatunk a művészetről mint autonóm tevékenységről éppoly könnyen beilleszthető saját időhöz kötött tevékenységeinkbe és folyamatainkba, mint egy konkrét műalkotás befogadásának módozataiba, ezért semmi sem mutat

afelé, hogy a felhígult komplexitás formái a művészetben ne hozhatnának létre továbbra is olyan tapasztalatokat, melyeket művészetként azonosítunk. A művészet diffúziója a tervezésbe, a konzultációba és a kutatási programba így nem a nominatív aktusként felfogott readymade nihilizmusának végső fázisa. Hanem inkább egy olyan felhígult tér kialakulása, ahol a művészet új (belsőleg komplex) tapasztalatai létrejöhetnek. Ily módon biztosítva van a művészi szakértelem immaterialitása.

Fordította: Hornyik Sándor

A fordítást ellenőrizte: Erhardt Miklós