

A művészet mint komplex, dinamikus rendszer

Christian Fuchs és Franziska Holzner

Unified Theory of Information Research
Center for Information and Communication
of Foundation &
University of

Christian Fuchs Franziska Holzner
Group Interdisziplinäris Tanulmányi Csoport
Technologies on Philosophical Problems
Society University of Kassel (Kasseli

Salzburgfh.design

@web.de christian.fuchs4@chello.at Salzburgfh.design@web.de
christian.fuchs4@chello.at

Köszönetnyilvánítás: Ez a tanulmány az "Emberi stratégiák a komplexitásban" című INTAS-kutatási projekt (szerződésszám: MP/CA 2000-298) keretében végzett kutatás eredménye.

Ebben a tanulmányban olyan kérdésekre szeretnénk lehetséges válaszokat adni, mint például: Mi a művészet? Hogyan kapcsolódik a művészet a társadalomhoz? Hogyan fejlődik a művészet? A művészetet nem statikusnak, hanem dinamikusnak és összetettnek tekintjük, állandóan változik, a műalkotások értelmezései állandóan (újra)alakulnak, új műalkotások születnek stb. Az első részben a művészetelmélet különböző fogalmi megközelítéseit tárgyaljuk. A 2. szakaszban bemutatjuk a művészet dinamikus koncepcióját, amely a megismerési (2.1.), kommunikációs (2.2.) és együttműködési (2.3.) folyamatokon alapul. A 3. szakaszban a művészet mint dinamikus folyamat történeti fejlődését tárgyaljuk, a 4. szakaszban a művészet társadalmi autonómiájának gondolatát, valamint a művészet és a társadalom kapcsolatát vesszük szemügyre, az 5. szakaszban pedig a művészet szerepét vizsgáljuk a kapitalizmusban és a kommunizmusban. Módszertanilag az absztraktól a konkrét felé haladunk, először azt tárgyaljuk, hogy mi a művészet lényege egy elvontabb szinten, majd felvázoljuk a megismerés, a kommunikáció és a művészeti termelési folyamat információs aspektusait, valamint az együttműködés szempontjait. A művészet dinamikus fejlődésének és a művészet autonómiájának elemzése már egy konkrétabb elemzési szintet vezet be, ahol a művészet társadalomban betöltött szerepét tárgyaljuk. Végül a művészet szerepét tárgyaljuk abban a társadalmi formációban, amelyben élünk - a kapitalizmusban - és a művészet lehetséges jövőbeli fejlődését a társadalomban. Így jutunk el az elemzés egy konkrét szintjére, amely leírja a jelent és a jövő felé mutat.

1. Koncepcionális megközelítések

Különböző típusú kulturális elméletek különböztethetők meg: szubjektivista, objektivista, dualista és dialektikus elméletek (Fuchs 2005). A szubjektivizmus a kultúrát kognitívan konstruált területnek tekinti vélemények, eszmék, hiedelmek és lelkiállapot formájában (*a kultúra mint kognitív attribútum*), az objektivizmus anyagi szimbolikus artefaktumnak (*kulturális termékek, kulturális művek*) vagy struktúrának, amely az emberi szubjektumokon kívül létezik (*a kultúra mint szimbolikus anyagi dolog vagy mint kollektív eszmék, értékek, világnézetek és gyakorlatok*), a dualizmus a kultúrát két egymástól független formában létezőnek tekinti: 1. mint kognitívan konstruált tartomány, 2. mint materiális szimbolikus artefaktum vagy kollektív eszmerendszer (*a kultúra mint két független szubjektív és objektív tartomány*), a dialektikus megközelítések a kultúrát egy olyan értelmes folyamatnak és reflexív kapcsolatnak tekintik, amely egyesíti a szubjektív és objektív szempontokat (Fuchs 2005). Ez a tipológia alkalmazható a művészetre mint a kultúra esztétikai alrendszerére.

A szubjektív megközelítések úgy tekintenek a művészetre, mint amelynek gyakorlati emberi céljai vannak, és mint amely bizonyos kulturális szerepet tölt be a társadalomban. Míg az objektív elméletek a művészetet a létezés magasabb rendű formájának tekintik, amely az

emberen és a társadalmon túli isteni vagy természeti értékeket képviseli, addig a szubjektív elméletek a művészetet az emberi gyakorlat (rendszerének) tekintik. Arisztotelész pl. a művészetet szép gyakorlatnak tekintette. A szubjektív esztétikai elméletekben a művészet az emberi kultúra és az emberi életvilág része, a művészetre úgy tekintenek, mint amely bizonyos történelmi szerepet játszik a társadalmi formációkban. Az ilyen megközelítések a művészet társadalomkritikai és utópisztikus funkcióját látják a társadalomban, azt állítják, hogy a művészetnek olyan világot kell megjelenítenie, amely az értelem és a szabadság iránti emberi érdeklődést kelti. A művészet a létezés alternatív formáinak eszméit jelenítené meg. A művészetet az oktatás és a kritika egyik formájának tekintik.

Friedrich Schiller a művészetet a szabad ésszerű gyakorlat ábrázolásának tekintette a heteronómia helyzetében (vö. Gethmann-Siefert 1980; 1995: 159-183). A művészet kulturális funkciója az emberségre és az értelemre irányuló nevelő funkció lenne. A művészetnek az lenne a szerepe, hogy megteremtse egy humánus világ és egy sikeres élet eszméjét egy felbomlott társadalomban. Schiller számára a művészet az öröm és az erkölcsre nevelés ötvözete. Schiller a művészet autonómiájáról "ő-autonómiaként" (Heautonomie) beszélt, olyan autonómiaként, amelyet egy szubjektum ad a tárgynak. Schiller ezzel a fogalommal azt akarja kifejezni, hogy az esztétikai gyakorlatban az emberi szubjektum szabályokat ad önmagának, és autonómiát konstituál egy heteronóm társadalomban (Lingner 1993). A művészet nem tükörképe lenne a társadalomnak úgy, ahogy van, hanem szépséget termelne, és ezáltal szembesítené a létező világot a maga ellenpéldájával. A művészet Schiller számára a szép látszat (schöner Schein), a művészet a szabadság látszata (de nem megvalósulása) lenne a társadalomban. A szép másság eszmény lenne, és ezért különbözne a valóságtól. Schiller számára a művészet utópikus és kritikai funkciója nem a jövőbe, hanem a görög művészet múltjába mutat.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel számára a művészet emberi kulturális gyakorlat, a kultúra történelmi kifejeződése, minden történelmi korszaknak megvan a maga művészete¹. Hegel hangsúlyozza a művészet történelmi jellegét. A művészet az Idea² szépségének, szép látszatának (schöner Schein) megvalósítása lenne. Hegel számára a művészet összeköti a valóságot és az ideák világát, a művészetnek mint a látszat világának az a funkciója, hogy az Ideát a valóságba helyezze. A művészet mint az Idea szép látszata Hegel számára az emberi tevékenység és az emberi világértelmezés terméke, azaz a munka és az értelmezés egysége. A művészet az igazságot érzékileg érzékelhetővé tenné (Hegel 1832-45: 139f). Hegel ellenezte azt a gondolatot, hogy a művészet a természet utánzása (ahogyan pl. Baumgarten állította), számára a Szépség a művészetben (das Kunstschöne) magasabb létforma, mint a Szépség a természetben (das Naturschöne), mert az emberi szellemnek a természetnél magasabb létformája lenne (Hegel 1832-45: 14f, 48f). Ezért Hegel számára a művészet kulturális és emberi forma. Hegel egyrészt objektív idealista abban az értelemben, hogy a vallás és a filozófia mellett a művészetet is az Abszolút Szellem és az istenség megvalósulásának tekinti (Hegel 1830: 553-577. §§, Hegel 1832-45: 20f, 127-144), másrészt azonban hangsúlyozza a művészet gyakorlati szerepét a társadalomban. A művészet egy történelmi kultúra világnézeteihez kapcsolódna, egy korszak eszméinek eszméit jelenítené meg. Egy adott kultúra szellemének valóságos megjelenése lenne. A művészet az emberi gyakorlat bizonyos lehetőségeit és alternatíváit vetné fel. Hegel a művészet kulturális különbségét hangsúlyozza a művészet összességében állandó kulturális társadalmi jellegén belül. A művészetnek gyakorlati jelentősége lenne abban az értelemben, hogy úgy kapcsolódik a neveléshez, hogy lehetővé teszi az ember számára az alternatív gyakorlatok közötti választást. A művészet javaslatokat tenne a cselekvésre. Hegel számára a művészetnek kettős funkciója van a társadalomban: 1. érzelmeket, érzéseket, vágyakat, képzeletet és lehetőségeket kell kiváltania, és meg kell tisztítania². a szenvedélyt, meg kell szelídítenie az ösztönöket és a vágyakat, nevelnie és oktatnia kell az embert az erkölcsi tökéletesség elérése érdekében (Hegel 1832-45: 64-82). A művészetnek ki kell békítenie az ösztönök és az értelem közötti ellentmondást (uo.). A művészetnek Hegel számára egyrészt természetes tehetséggel kell rendelkeznie, másrészt a zsenialitáshoz nevelésre és gyakorlatra is szükség lenne (Hegel 1832-45: 45-47). Hegel számára a műalkotás nem a természet, hanem az emberi gyakorlat terméke, az ember és az emberi érzékek számára létezik, és célja van (Hegel 1842-45: 44ff). Hegel esztétikájában a keresztény erkölcsiség (a szexuális vágyakat gonosznak tartja, filozófiája hedonizmusellenes) és a konzervativizmus dominál, mégis fontos szempont, hogy Hegel hangsúlyozza a művészet gyakorlati jelentőségét a társadalomban.

¹ "Auf der anderen Seite aber scheint die Kunst aus einem höheren Triebe hervorzugehen und höheren Bedürfnissen, ja zuzeiten den höchsten und absoluten, Genüge zu tun, indem sie an die allgemeinsten Weltanschauungen und die religiösen Interessen ganzer Epochen und Völker gebunden ist" (Hegel 1832-1845: 50).

² "Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee" (Hegel 1832-45: 151).

Herbert Marcuse (1977) Hegel esztétikai elméletére alapozva, Hegel esztétikáját a fejről lefordítva és a lábára állítva fogalmazta meg a művészet neomarxista elméletét. Szerinte a művészet gyakorlati dimenziója a művészet forradalmi potenciálja. Nem a művészet tartalma lenne forradalmi, hanem a formája lépne túl a kapitalista társadalmon azáltal, hogy a lehetséges változás horizontját vizualizálja. Egy műalkotás éppen ennek a valóságnak a formális felmondásával, lázadással és reménységgel ábrázolná a valóságot. Szembefordulna a valósággal, amelyet ábrázol. Marcuse számára a művészet a kapitalista társadalom elleni tiltakozás formája, mert meghaladja azt, ami van. A művészet nem azáltal lenne forradalmi, hogy a munkásosztályt, a kommunizmust stb. tartalmi szinten témának tekintené, hanem mint forradalmi formát, amely tartalommal válik.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1800) számára a művészet az Abszolútum tökéletes, valós képe az ideális világban. Schelling számára a szépség az Abszolútum érzékelhető formája és megvalósulása. Schelling művészetfilozófiáját objektív megközelítésnek tekinthetjük, mert azt állítja, hogy a műalkotás az Abszolútum megvalósulása, és hogy az Abszolútum meghaladja az egyes művészt és műalkotását. Schelling számára azonban az Abszolútumot és az objektivitást a művészetben a műalkotás nem szándékolt aspektusai képviselik. Schelling számára a műalkotás tudatos és tudattalan emberi tevékenység egysége. Ezért Schelling a művészetet is mint emberi termelési folyamatot hangsúlyozza, amelynek szándékolt és nem szándékolt aspektusai egyaránt vannak, és ezért végtelen/végtelen abban az értelemben, hogy végtelen sok értelmezés lehetséges, és hogy az ilyen végtelenség lehetősége benne van a műalkotásban, és azt a művész öntudatlanul állítja elő. Ezért Hegel esztétikai filozófiájához hasonlóan, amely a művészetet szintén az Abszolútum emberi megvalósításának tekinti, de hangsúlyozza, hogy a művészet emberi termelési folyamat, Schelling megközelítése inkább szubjektív megközelítésnek tekinthető.

Schelling "A transzcendentális idealizmus rendszere" (1800) című műelméletét nem szabad művészetfilozófiájának végpontjának tekinteni. Meghatározóak a művészetről, a művésztől és a műalkotásról alkotott alapfelfogásai, amelyek szorosan kapcsolódnak természetfelfogásához. Schelling a természethez hasonlóan a művészetet sem halottnak, hanem élőnek, öntermelőnek és önteremtőnek látja. A művészi termelés Schelling számára a tudatos munka (a művész elhatározza, hogy művészetet termel, és a termelési folyamat során is tudja, hogy termel) és a tudattalan tevékenység (a művész készletét érez arra, hogy művészetet termeljen, és a műalkotás több, mint a művész tudatos tevékenységének összege) egysége. A termelési folyamat végén a tudatos és a tudattalan tevékenység ellentéte feloldódik. A végtelen kiteljesedés érzése együtt jár a termelés végével, mert minden ellentmondás, amely a művész tevékenységét hajtotta, feloldódik.

Bár a művész tudatosan dönt az alkotásról, az egységet, amely ezeket az érzéseket kiváltja, a természetnek tulajdonítják, mint önkéntes szívességet. Az ismeretlent, amely harmonikusan egyesíti a tudatos és a tudattalan tevékenységet, Schelling az Abszolútumnak nevezi. Az Abszolútum kívül áll a termelésen, és hozzáteszi a Tervezetlen (das Absichtslose). Schelling a Tervezetlent a mozdíthatatlan Azonosnak is nevezi, amely nem tudatosulhat, és a termékekben tükröződik. A mozdíthatatlan Azonos lényegét a sorshoz hasonlítja. Mert ami a cselekvés számára a végzet, az a termelés számára az Identikus lenne, vagyis egy sötét, ismeretlen hatalom, amely a szabadság³ foltozatát tökéletességgel és objektivitással egészíti ki.

Schelling minden művész azon állításából, hogy készletét érez arra, hogy műalkotásokat hozzon létre, arra következtet, hogy minden esztétikai termelés a tevékenységek ellentmondásán alapul. Ez a készletés a

³ "eine dunkle unbekannte Gewalt, die zu dem Stückwerk der Freiheit das Vollendete oder das Objektive hinzubringt" (Schelling 1800: 286).

egy belső ellentmondás érzése. Ez az ellentmondás teljes mértékben érinti a művészt és egész lényének gyökereit (Schelling 1800: 287). Schelling számára a művészen a mozdíthatatlan Azonosság teljesen feltárta magát, és azonnal visszahat a dolgokra. Csak a Tudat és a Tudatlanság ellentmondása lehet a szabad cselekvésen belül, amely a művészt a termelésre készíti.

És csak a művészet képes feloldani ezt a végső belső ellentmondást.

Az esztétikai produkció egy látszólag feloldhatatlan ellentmondás érzéséből ered, és a végtelen harmónia érzésében végződik. Az, hogy ezt a harmóniaérzést érzélem kíséri, azt mutatja, hogy a művész az ellentmondás teljes feloldását nem saját aktusának tekinti, hanem a természet kegyének, azaz a természet termeli és oldja fel az ellentmondást. Ahogyan a művészt a termelésre készíti, úgy az objektivitás is hozzáadódik, anélkül, hogy a művész részéről bármiféle erőfeszítést kellene tennie. Más emberi lényekhez képest a művészre Schelling számára olyan erő hat, amely arra kényszeríti, hogy olyan dolgokat ábrázoljon, amelyeket ő maga nem lát teljesen. De a művészt nem szabad bábunak tekinteni, amely szomnambulista módon termel. Ez a hatalom hajtóerő, de a művész tudatában van produkciójának. A művészet megvalósítja a lehetetlent: Egy végtelen ellentmondás (tudatos - tudattalan) szublimálása egy véges termékben.

Schelling művészetfilozófiájának sajátos aspektusa, hogy az alkotási folyamatot, a produkciót mint olyat hangsúlyozza. Választ ad arra a kérdésre, hogy mi a művészet, és mi alkotja a lényegét. Megmutatja a műalkotások karaktereit és tulajdonságait, amelyek megkülönböztetik a műalkotásokat más produkciótól, valamint az esztétikai produkció tulajdonságait és a művész lényegét. Amikor azt mondja, hogy a műalkotásban az objektivitás a művész erőfeszítése nélkül keletkezik, hogy benne van, de nem szándékoltnak van benne egy műalkotásban, akkor a művészet lényegéről beszél. A művészet és a filozófia Schelling által felfogott kapcsolatára számos példát találunk a művészettörténetben: A művészet gyakorlatilag megvalósítja azt, amiről a filozófia beszél. Amiről Schelling "A transzcendentális idealizmus rendszerében" (1800) írt, az gyakorlatilag minden műalkotásban megvalósul, amennyiben azok valódi műalkotások. A 20th. századi művészetben különös jelentőséget kaptak az olyan fogalmak, mint a végtelenség, az objektivitás vagy az öntudatlanság. A tudattalanra különösen nagy hangsúlyt fektető művészeti stílusok a dadaizmus és a szürrealizmus, a dadaizmus inkább a termelésben lévő tudattalanra, a szürrealizmus inkább a tudattalanra mint olyanra helyezi a hangsúlyt. Azzal érvelve, hogy egyes szürrealisták művei aprólékosan és tökéletes technikával vannak megfestve, és hogy pontosan megkomponált szimbolikával rendelkeznek, tagadhatnánk, hogy a gyártási folyamat nem szándékoltnak aspektusai megjelennek ezekben a művekben. Ezt könnyebben megérthetjük, ha megnézzük Jackson Pollock egyik akciófestményét, aki olyan heves gesztusokkal szórta vadul a festéket a vászonra, hogy lehetetlen volt megtervezni vagy előre látni a műalkotás formáját. Ennek ellenére a tárgyilagosság minden műalkotásban megjelenik, függetlenül attól, hogy azok pontosan megkomponáltak vagy expresszív-absztraktak. Megtapasztalható és nem magyarázható. Pl. a Pittura Metafisica képein érezzük, hogy több van, mint egy üres olasz piazza, ahogy Piet Mondrian képein is átélhetjük a végtelen véges ábrázolását. Ez teszi ki a tiszta ámulatot és a bűvöletet, amelyet akkor tapasztalunk, amikor egy műalkotás valóban lenyűgöz és meghatódunk tőle. Az ilyen ámulat nem a jó festészeti stílusnak köszönhető, hanem annak, hogy a festett forma kifejez valamit, amit másképp nem tudunk elképzelni, de amit csak a művészet szemlélésében és abban a szemlélődő magatartásban, amit egy igazi műalkotás "kifürkészhetetlen mélysége" idéz elő, azonnal átélhetünk.

Niklas Luhmann (1995) a művészetet a kommunikáció egyik formájának és a megfigyelés folyamatának tekinti. A művészeti alkotás megfigyelés lenne, a művésznek meg kellene figyelnie a műalkotást. Mind a művészeti termelés, mind a fogyasztás megfigyelési folyamat

lenne, a különbség az lenne, hogy az elsőre csak egyszer kerül sor, a másodikra többször. A műalkotás a művész megfigyeléseinek megnyilvánulása lenne, a művészet fogyasztása pedig a megfigyelések megfigyelése. A befogadó egy másodrendű megfigyelő lenne. A művészet kommunikációs folyamata a következő lenne

inkább önkényesen, amennyiben nem lenne automatikus megértés, a művészet eredendően kétértelmű lenne (Luhmann 1995: 72). A műalkotások a megfigyelésre vonatkozó utasításokat tartalmazzák, de a megfigyelők nagyon különbözőképpen értelmezhetnék őket. A különböző művészeti formák egysége abban állna, hogy mindegyik lehetővé tenné a művész által egy bizonyos formában materializált megfigyelések megfigyelését. Luhmann mindent művészetnek tekint, ami a művészet kommunikációs folyamataiba ágyazódik, számára művészet az, amit művészetként kommunikálnak. A művészet önreferenciális, autopoietikus társadalmi rendszer lenne, mert a művészetről szóló kommunikáció mindig további, a művészetről szóló kommunikációkat eredményezne. Luhmann számára a művészeti rendszer elemei nem a műalkotások, hanem a művészet témáját középpontba állító kommunikációk. A művészet dinamikus önszerveződése másodrendű megfigyeléseken és a szép/csúnya⁴ bináris kódon alapulna. A művészet egy olyan folyamat lenne, ahol állandó kommunikációs folyamat zajlik arról, hogy valami szép vagy csúnya.

Luhmann konstruktivista ismeretelméletének köszönhetően a műalkotásokhoz kapcsolódó értelmezéseket önkényesnek tekinti, nem veszi figyelembe, hogy a művészet társadalmi és szociális kontextusa számos lehetséges értelmezést feltételez. Luhmann álláspontja idealista és szubjektivista, megközelítésében a művészetnek és a szépségnek nincs objektív dimenziója, csak a rendszerek mint szubjektumok kommunikálnak a szépségről, állandóan konstruálják a szépség és a rútság definícióit. A művészet nem egyszerűen megfigyelési folyamat, a megfigyelés csak a termelés alapja, a művész a valóság egyes részeit figyeli meg és hoz létre jelentéseket tartalmazó formákat, a befogadó vagy a műkritikusok közössége egy műalkotást figyel meg és aktív értelmezési folyamatokban hoz létre jelentéseket. A megfigyelés konstruktivista felfogása nem ragadja meg a művészet produktív mozzanatait.

A konstruktivista művészetelméletek a művészetet pusztán szubjektív értelmezési folyamatnak tekintik, a művészet önkényes és véletlenszerű szellemi konstrukcióvá válik. Nem veszik figyelembe, hogy a társadalom strukturálja, lehetővé teszi és korlátozza a művészeti gyakorlatokat, és létrehoz egy bizonyos szintű szükségszerűséget, amely a művészeti gyakorlat esélyét alakítja. Hans Dieter Huber (1998) például azzal érvel, hogy a konstruktivista esztétikai elmélet fő hipotézise az, hogy az agy autonóm autopoietikus rendszer, és ezért nem lehet előre megjósolni azokat az értelmezéseket és kognitív tevékenységeket, amelyeket egy műalkotás kivált a szemlélőben. A műalkotások megtapasztalása kettős kontingens lenne, mindig lennének alternatív lehetőségek a művész és a szemlélő választásában. Nem lehetne megjósolni, hogy ki fogja megfigyelni a műalkotást, mit fog megfigyelni és mit nem, és milyen kognitív állapotváltozásokat fog kiváltani⁵. Az ilyen feltevések a művészet tapasztalatát tisztán individualisztikusnak és önkényesnek látják, fetisizálják a véletlent, és nem látják, hogy a társadalmi struktúrák lehetővé teszik és korlátozzák a művészet termelését és fogyasztását, és így a művészet termelésének és fogyasztásának sem önkényes, sem mechanikusan meghatározott, a művészet termelésének és fogyasztásának társadalmilag meghatározott lehetőségeinek tere nem létezik, amelyet a relatív/függő véletlen, azaz a véletlen és a szükségszerűség dialektikája jellemez.

Kétféle szubjektív művészetelmélet létezik: Konstruktivista, amely a művészetet individualista és önkényes megfigyelési folyamatnak tekinti. És más szubjektív művészetelméletek, amelyek a művészet szubjektivitását a művészet mint emberi gyakorlat értelmében tekintik. A művészetet a társadalmi gyakorlatokhoz közel állónak tekintve az a veszély, hogy olyan ideológiává válhat, amely az uralkodó érdekeket szolgálja és

⁴ Die abstrakte Codierung, die Operationen dem System der Kunst zuordnet, unterscheidet bereits einen positiven und einen negativen Wert - in traditioneller Terminologie: Schönes und Hässliches" (Luhmann 1995: 328).

⁵ "Wir können also, vom Kunstwerk aus gesehen, zunächst überhaupt nicht vorhersagen, erstens wer das Werk sehen wird; zweitens, was an diesem Werk beobachtet werden werden und was übersehen werden werden; drittens zu welchen möglichen Zustandsveränderungen im kognitiven Gleichgewicht eines Beobachters die jeweilige ästhetische Erfahrung führen wird" (Huber 1998).

így elveszíti viszonylagos autonómiáját. A szocialista realizmus és a náci művészet a művészet mint ideológia példái, ahol a politikai folyamatok határozták meg a művészet formáját és tartalmát, és a művészetet az életvilághoz közel állónak fogták fel. Ezért a művészet gyakorlati relevanciáját úgy kell megfogalmazni, hogy a művészet és más társadalmi alrendszerek közötti különbség megmaradjon.

Az objektív megközelítések a művészetet olyan jószágnak tekintik, amely a társadalmon és az emberi egyénen túllépő eszmék magas formáit testesíti meg. A művészetre úgy tekintenek, mint az örök, végtelen, abszolút eszmék érzékelési módjára, amelyek a társadalom történelmi státuszán túl és attól függetlenül léteznek. Platón a Szépséget a Jó és az Igazság kombinációjának tekintette. A Szépség az Ideák betetőzése, a művészet mint a Szépség Ideájának megvalósulása Platón számára a Jóhoz és az Igazsághoz kapcsolódik. Platón számára a Szépség a természet Szépsége, a természet a Szépség Ideáját fejezné ki. A művészet a valóság utánzása lenne, és ezért nem olyan fontos, mint az Idea és a természet. Platón számára a Szépség Ideája vagy Formája fontos. A Forma Platón számára olyan absztrakt entitás, amely az érzékelhető világtól függetlenül létezik. Egy szép virág a virág és a szépség egyetemes Ideájának utánzata lenne. A fizikai virág már egy lépéssel távolabb lenne az ideák világától. A virág képe ezután két lépésre lenne a Formák világától. Az olyan dolgok, mint egy szép virág, egy szép ember, egy szép hegy, egy szép naplemente vagy egy szép kert szép dolgok lennének, de nem maga a Szépség. Mindegyik szép lenne, és részt venne a Szépség eszméjében. Maga a Szépség egy olyan Forma lenne, amely az összes konkrét szép dolog mellett létezik. Az egyes szép dolgok osztoznának a Szépség Formájában, ez tenné őket széppé. Platón számára a formák hierarchikusan szerveződnek, a Jó lenne a legmagasabb végső forma. A Jó nem lenne sem tudás, sem élvezet, hanem a kettő kombinációja. A Jónak számos példánya lenne, amelyeket Platón az általa hozzájuk rendelt értékek szerint rendezne: mérték, szépség, ész, tudomány, tiszta gyönyör.

A szépség, a szimmetria és az igazság közelebb állna a tudáshoz, mint az élvezet. Egyes objektivisták (mint Alexander Gottlieb Baumgarten vagy Gottfried Wilhelm von Leibniz) számára a művészet platóni felfogás szerint a természet vagy az isteni teremtés utánzása.

Az objektivisták gyakran próbáltak objektív kritériumokat megfogalmazni a jó ízléssel kapcsolatban. Az ilyen érvek azon az elképzelésen alapulnak, hogy a történelem bizonyos pontjain létezett igazi művészet, és hogy ezeknek a korszakoknak a művészetét kell utánozni. Baumgarten (1750) úgy határozta meg a Szépet, mint ami az érzékekre hat, de ez nem egyéni önkényes ízlésválasztáson alapulna, hanem objektív racionális kritériumokon, amelyek meghatározzák a jó és rossz ízlést. Helyes esztétikai ítéletet csak szakértő, esztétikai ítéletalkotásban képzett és a Szépség érzékével rendelkező műértő hozhatna. A jó ízlés nevelés kérdése lenne. Baumgarten számára a művészet objektív eszméket képvisel abban az értelemben, hogy nem a világot ábrázolja úgy, ahogy van, hanem a világ legjobb és abszolút formáját, a világot tökéletesen ábrázolná. Leibniz számára a létező világ Isten teremtménye, ezért azt állítja, hogy ez a lehető legjobb minden lehetséges világ közül, és a művészet feladata a világ és így az istenség utánzása. Baumgarten osztja ezt a gondolatot, és amellet érvel, hogy a művészet az Isten által teremtett világ és természet tükörképe. A művészet nem a természet utánzása lenne, hanem az Isten által teremtett tökéletes természet eszméjének utánzása. A természet szépségét fontosabbnak tartják, mint az emberi alkotások szépségét, mert az előbbit isteni alkotásnak tekintik.

Míg Baumgarten megközelítése a racionalista esztétika egyik változatát képviseli, amely szerint a Szépségnek racionális metafizikai kritériumai vannak, addig David Hume (1882) az empirista esztétika képviselője. Hume amellet érvel, hogy az érzelmek fontosabbak, mint a racionális ítéletek. Szerinte a művészetnek vannak olyan általános szabályai, amelyek nem a racionalitáson, hanem a tapasztalaton és az emberi természet általános érzelmeinek

megfigyelésén alapulnak. Az esztétikai tudás induktív módon, az érzéki tapasztalatból származna, a múzeum lenne a művészet megtapasztalásának laboratóriuma. A művészet szabályait az aestheticus határozná meg, aki

erős érzéssel és finom érzelmekkel rendelkezik, amelyek a gyakorlat által javulnak és az összehasonlítás által tökéletesednek, és minden előítéllettől megtisztulnak. Az ilyen kritikusok közös ítélete lenne az ízlés és a Szépség igazi mércéje. Hume esztétikája nem objektív abban az értelemben, hogy vannak metafizikai isteni jellemzők, amelyek meghatározzák a művészetet, hanem abban az értelemben objektív, hogy szakértők elitista csoportját határozza meg, amely egyetért az ízlés és a szépség normáiban. Baumgarten számára a művészet objektív dimenziója a szakértők racionális ítéletein alapul, Hume számára viszont a szakértők egy csoportjának érzéki tapasztalatain.

Immanuel Kant (1790) megpróbálta áthidalni a racionalizmus és az empirizmus közötti szakadékot. Kant számára az ízlés az a képesség, hogy általános ítéletet tudunk alkotni arról, hogy mi a szép. A szépségnek köze lenne ahhoz, ami örömet vagy ellenszenvet vált ki. A Szép mindenkinek tetszene, nem követelné meg mindenki egyetértését, de sugallná az egyetértést. Egy általános esztétikai ítélet az esztétikai szakértők közösségében lenne lehetséges.

A szépség nem személyes, hanem általános értékítéleteken alapulna. Azt pedig, hogy mi tekinthető általánosan Szépségnek, csak szakértők közössége dönthetné el. Kant számára a művészet objektív dimenzióját az interszubjektív ítéletek adják. Az esztétikai objektivitást szubjektív alapokra akarta helyezni. Kant számára vannak olyan dolgok, amelyeket szubjektíven nem tartanak szépnek, de amelyeket mindenki szépnek tart, vagyis ő a Szépség objektív és általános dimenzióját határozza meg. A Szépség megítélése tehát nem a szubjektumra, hanem a tárgyra vonatkozna. Nem mindenki értene automatikusan egyet az általános Szépséggel és a jó ízléssel, de mindenkinek egyet kellene értenie. Az ízlésnek lennének bizonyos szabályai, mint például a szimmetria, a harmónia és a tisztaság. Ezek a szabályok a tapasztalathoz képest a priori léteznének, de a jó ízlést mint olyat csak a tapasztalathoz képest a szakértők közössége határozhatná meg utólag. Az esztétikai megítélésnek nem lennének általános szabályai, csak bizonyos racionális irányelvek. Kant számára különbség van az érzékenységet, a tapasztalatot lehetővé tevő intuitív szabályok és az ízlést, a Szépséget meghatározó diszkurzív szabályok között. Az igazi műértő nemcsak a Szép iránti érzékenységgel rendelkezne, hanem a Jó iránti érzékenységgel is. Ezért a művészetnek erkölcsi vonatkozásai is lennének, a Szépség a művészetben az erkölcs szimbóluma lenne. Kant számára az Ideál a Szép és az erkölcsileg Jó kombinációja, a szakértők közösségének empirikus és racionális aspektusai is vannak, az esztétikai normák egyrészt az empirizmuson alapulnának, és ezért kultúraspecifikusak lennének, másrészt a klasszikus görög művészet a Szépség bizonyos racionális normáit, a Szépség Ideálját határozná meg. A görög művészet modellértékű lenne, mert az emberi lény formájában a Szellem természetes formáit állítaná előtérbe (mint a görög szobrászatban). Kant egyszerre rendelkezik a Szépség empirikus és racionális eszméjével. A természet is az erkölcs szimbóluma lenne. Ezért a tökéletes művészet a természet tökéletes utánzása lenne. A tehetség és a ragyogás módjai lennének annak, ahogyan a természet szabályokat ad a művészetnek. A tehetséget a természet adná, a tehetséges ember zsenivé válását csak tevékenységgel lehetne elérni.

Azok az objektivisták, akik a művészetet a természetet és az istenséget utánzó terméknek tekintik, a művészetet a természetre és az isteni eszmékre redukálják, vagy a művészetet bizonyos történelmi modellekre és művészeti korszakokra, például a görög klasszicizmusra. A művészetet nem történelmileg és dinamikusán tekintik, hanem elitista, metafizikai és transzcendentális módon határozzák meg. Az objektivista megközelítésekben nincs a művészet történetisége. Az objektivista esztétika figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy lehetségesek különböző értelmezések, amelyek a műalkotások jelentéseit hozzák létre, és hogy az értelmezés vitatott társadalmi folyamat.

A dualista megközelítések a művészetet két egymástól függetlenül létező területnek tekintik:

egy kognitív és egy objektív-materiális területnek. Karl Popper (1981) például azt állítja, hogy a műalkotások az objektív tudás egy formája, amelyek más kulturális tárgyakkal együtt egy olyan világot alkotnak ("a gondolkodás objektív tartalmainak világa, különösen a tudományos és költői gondolatoké és a műalkotásoké", Popper 1981: 106), amely az emberi szereplőktől függetlenül létezik. Az egyes emberek világa

a műalkotások értelmezését is tartalmazó gondolat egy különálló, autonóm világban létezne. Popper szigorúan szembeállítja a művészet és a társadalom szubjektív és objektív aspektusait, a dualista megközelítések nem tudják megmutatni, hogy a kategóriák hogyan kapcsolódnak egymáshoz és hogyan hozzák létre egymást.

A dialektikus megközelítések a műalkotásokat érzékileg érzékelhető formáknak tekintik, amelyek egy bizonyos társadalmi állapot, értelmes értelmezések és világnézetek termékei és termelői. A művészetre úgy tekintenek, mint amelynek szubjektív és objektív aspektusai egymást termelik, a szubjektív tárgyiasulása és az objektív szubjektívizálódása áll egy olyan dinamika középpontjában, amely a művészet szubjektív és objektív szintjén állandó esztétikai változásokat jelent, amelyek egymással kapcsolatban állnak és egymást termelik. A művészet nem tisztán szubjektív és nem tisztán objektív, és a művészetnek nincs két különálló területe. Az önszerveződés fogalma lehetővé teszi a művészet dinamikus és dialektikus felfogását. Most egy ilyen megközelítést vázolunk fel.

A megközelítés típusa	A művészet, mint...
Szubjektivista (individualista) megközelítések	A művészet mint esztétikai emberi gyakorlat, amely nevelő célzatú a társadalomban betöltött funkciója vagy a szépség megfigyelési folyamata
Objektivista megközelítések	A művészet mint esztétikai termék, amely túllép a társadalmon és az egyénen, és megtestesíti az örökkévalóságot. ötletek
Dualista megközelítések	két, egymástól függetlenül létező forma: 1. egyedi esztétikai eszmei termékek2., amelyek tartalmazzák objektív esztétikai tudás
Dialektikus megközelítések	a megismerés, a kommunikáció és az együttműködés értelmes esztétikai folyamata, amelynek szubjektív és objektív aspektusai egyaránt vannak (<i>a művészet mint folyamat és mint reflektív folyamat). kapcsolat)</i>

Tab. 1: A művészeti megközelítések tipológiája

2. A művészet önszerveződése

A társadalmi önszerveződés egy olyan önreferenciális (újra)teremtő folyamat, amelyben az emberi szereplők és a társadalmi struktúrák kölcsönösen kapcsolódnak egymáshoz, és létrehozják egymást (Fuchs 2003b). A társadalmi önszerveződés egy hármas tudásfolyamat, a megismerés, a kommunikáció és az együttműködés folyamata (Fuchs/Hofkirchner 2005). Minden ember olyan egységet alkot, amely sajátos struktúrákkal, állapotokkal és dinamikával rendelkezik (megismerés), a szimbolikus formák segítségével történő

interakció révén az emberek eszmét cserélnek, ez a csere a kognitív állapotok differenciálódását eredményezi (kommunikáció), a kreatív társadalmi interakciók révén szinergiák jöhetnek létre, amelyek a rendszer új tulajdonságainak kialakulását eredményezik, amelyek a kölcsönhatásokból eredő, egyéni cselekvésekre nem visszavezethető szinergiáknak köszönhetőek (együtműködés). A kommunikáció és az együtműködés áll a társadalmi rendszerek dinamikus fejlődésének középpontjában, a társadalmi rendszerek állandóan változnak, azaz a kommunikáció és az együtműködés folyamatai révén a társadalmi rendszer új, az interaktív szinergiáknak köszönhető, egyéni tevékenységre nem visszavezethető tulajdonságai állandóan kialakulnak és újra kialakulnak, és a társadalmi rendszer állandóan újrateheríti önmagát.

Ha ezeket a gondolatokat a művészetre mint társadalmi rendszerre alkalmazzuk, akkor a művészet a megismerés, a kommunikáció és az együttműködés dinamikus önszerveződési folyamatoként írható le.

2.1. Művészet és megismerés

A művészre hatással vannak a társadalom társadalmi struktúrái, vagyis az a kor, amelyben él. A társadalom tehát lehetővé teszi és korlátozza a művészi gyakorlatot. A művész világképeket és esztétikai elképzeléseket alakít ki, amelyeket formába hoz, azaz tárgyak megformálásával tárgyiasítja a kognitív elképzeléseket. Konkrét elemek kombinációja alapján jön létre egy műalkotás, amely olyan anyagi forma, amely megtestesíti és objektiválja a szubjektív eszméket.

A művészet esztétikai termék, érzékileg kell megtapasztalni és értelmezni. A művészet előállítási folyamatában szellemi és manuális aspektusai is vannak, azaz szellemi és manuális munka eredménye. Minden egyes műalkotás a művészek szubjektív tudásának, tapasztalatainak és érzéseinek tárgyiasulása, ez a tárgyiasulás olyan kifejezés és ábrázolás, amely nem követ olyan rögzített szabályokat, mint a nem művészi munka. A műalkotás mentális koncepciója az alapja a tudás objektíválásának, amely bizonyos technikák alkalmazásával valósul meg. A koncepcionális fázis történhet a tárgyiasítási folyamat előtt, azzal egyidejűleg vagy akár utána is. Ezért megkülönböztethetünk spontánabb, nem szándékos és szándékosan tervezett művészeti formákat. A műalkotások a szubjektív eszmék tárgyiasulását, a művészi alkotás gyakorlata a szubjektív tárgyiasulását jelenti.

A műalkotás érzékelése nem a természeti vagy társadalmi valóság közvetlen érzékelése, a műalkotás szimbólumokból áll, amelyek a valóságot reprezentálják, egy szimbolikus rendszer, amely maga is érzékileg érzékelhető valósággá válik. A műalkotások jelekből állnak, amelyek a valóságot értelmező világképeket képviselik. Charles W. Morris (1939) az esztétikai jelek szemiotikai elemzésében emellett érvel, hogy a műalkotások jelrendszerek, és az emberek által értéknek/értékelhetőnek tekintett alkotások. Az esztétikai jelet ikonikus jelként definiálja (egy jel akkor ikonikus, ha hasonlít az általa ábrázolt tárgyra, pl. képekre), amely értéket jelöl. Azt állítja, hogy az absztrakt művészet esetében (amely nem hasonlít a ténylegesen létező, érzékileg érzékelhető tárgyakra) denotáció nélküli megjelölés van, azaz vannak szimbólumok, jelentések és értékek, de nincs tárgy, amelyre a műalkotás utal. A szimbólumok saját valóságot alkotnak, amely nem kapcsolódik közvetlenül a ténylegesen létező tárgyakhoz.

A műalkotások emergens teljességek/egészletek, amelyek olyan elemekből/mozzanatokból állnak, amelyek kölcsönhatásba lépnek egymással és emergens minőségeket hoznak létre. Például egy festmény különböző színes felületekből áll, egy zenemű hangokból, egy vers vagy regény elemei szavak, egy színdarab elemei szavak és mondatok. A művész úgy kombinálja ezeket az elemeket, hogy azok kölcsönhatásba lépnek egymással, és olyan összefüggő egészet alkotnak, amely több, mint részeinek összege. A műalkotás kiemelkedő tulajdonsága az aurája, amely lehetővé teszi a kultúra és az ámulat érzéki megtapasztalását. Az aura a művészek által tudatosan vagy öntudatlanul értelmesen kombinált és a közönség által értelmesen értelmezett elemek kölcsönhatásából jön létre. Ezért egy műalkotás aurája nem statikus, hanem dinamikus folyamat, mert aktív termelési folyamatokban állandóan újra kell aktualizálni. A jelentést a művész tudatosan és/vagy öntudatlanul (azaz a műalkotás a lehetséges értelmezések tere, amely olyan értelmezéseket és lehetőségeket is magában foglal, amelyeket a művész nem tudatosan tervezett), valamint a befogadási folyamatok során hozza létre. Walter Benjamin (1935) a műalkotás auráját a távolság egyedi jelenségeként határozta meg, bármennyire is közeli, azaz a műalkotás által lehetővé tett élmény a szemlélő számára

újra átélhető szingularitás, ez a szingularitás a mindennapi élettől és a társadalomtól való távolság élménye, ahogyan az van, tehát az aura a művészet nem-azonosságának élménye.

A műalkotások nem pusztán anyagi formák, formájukban megjelenik egy spirituális dimenzió. A művészet szelleme a szellemi munka tárgyiasulása anyagi formában. A művészet tartalma szellemi, és tárgyiasult formai kifejezéssel bír, a művészet formája közvetít valamit a tartalmáról. A művészet tartalma a formájában jelenik meg, a művészet formai megjelenése nem azonos a tartalmával, de a művészet szellemi tartalmának médiuma és tárgyiasulása. Adorno szerint a művészet csak szellemi/mentális dimenziójában az empirikus valóság negációja (Adorno 1970: 137), a művészetnek ez a dimenziója állandóan alakulóban van, mert a művészet állandó újrafogalmazásra és (újra)értelmezésre szorul. A művészet dinamikus jellegű. A művészet szelleme nem transzcendentális, hanem a társadalmi és egyéni értelmezési folyamatokban konstituálódik és állandóan újrakonstituálódik. A műalkotások a szellemi munka termékei, amelyeket a kézi munka (a művészet technológiai aspektusa) externalizál és tárgyiasít. Ahhoz, hogy a művészet érzékileg érzékelhetővé váljon, elidegenednie és externalizálnia kell az elmétől, de a befogadás folyamatában a befogadó mentális elképzeléseket hoz létre az anyagi formákról, a művészetet anyagból elmévé alakítja át (Hegel 1832-45: 27f). A művészet mint folyamat tehát olyan munkán alapul, amely az elmét anyaggá, az anyagot pedig elmévé alakítja át. A művészetnek van egy belső és egy külső dimenziója, a belső dimenzió (tartalom, jelentés) külső formában jelenik meg.⁶ Ahhoz, hogy érzékelhetővé váljanak, az eszméknek érzéki formát kell öltetniük. A művészet ezt egy olyan termelési folyamat révén éri el, amely a szellemi és a kézi munkát ötvözi. A természet a műalkotásokban szublimált (felgehoben) formában létezik, az anyagi tárgyakat értelmesen kombinálják, hogy egy kiemelkedő formát hozzanak létre, ez emberi reflexiót, azaz szellemi munkát igényel. A műalkotás közvetít a természet és a kultúra között, nem tiszta anyagi létezés és nem is tiszta értelmezés, hanem eszme és anyag/forma, értelmezés/jelentés és tárgy.⁷

A művészet anyagi formája az ember számára érzékileg érzékelhető, ehhez az emberi érzékelés és megismerés folyamataira van szükség. A formai mozzanatok megismerése azonban csak az első lépés az értelmezés kialakításában, a második lépés a művészet szellemének a művészet szemlélői általi előállítására, azaz a művészethez szellemi reflexióra, más műalkotásokkal való összehasonlításra, művészet- és társadalomtörténeti ismeretekre van szükség. Egyrészt léteznek a műalkotásoknak a befogadók általi tisztán szubjektív értelmezései, másrészt léteznek olyan művészeti diskurzusok is, amelyek a műalkotások lehetséges jelentéseit a művészet- és társadalomtörténethez viszonyítva tárgyalják.

A művészi alkotás folyamata a világ értelmezési folyamata, amely objektív esztétikai formákat eredményez, amelyek olyan esztétikai tudást testesítenek meg, amely a művész olyan elképzeléseit képviseli a világról, amilyen az és amilyen lehetne, amely a művészet szemlélői számára nem közvetlenül hozzáférhető. A művészet tehát állandó értelmezést igényel a megfigyelők/recepciót végzők részéről, ők alkotnak elképzeléseket a műalkotásokról, amelyek a művész elképzeléseinek materializálódását jelentik. Ezért az esztétikai gyakorlatok magukban foglalják mind a művészi termelési folyamatokat, mind az értelmezési gyakorlatokat. Ez utóbbiak mind egyéni, mind társadalmi szinten zajlanak: Egyrészt az egyéni befogadók múzeumokban vagy közvetített formában (könyvek, tömegmédia, képek, internet stb.) fogyasztják a művészetet, és értelmezéseket alkotnak a műalkotásokról, másrészt a műkritikusok közösségei megvitatják a műalkotások lehetséges jelentéseit. A művészet értelmezése tehát egyszerre egyéni és társadalmi folyamat.

⁶ "Dieser Auffassung nach haben wir also als die Elemente des Schönen ein Inneres, einen Inhalt, und ein Äußeres, welches jenen Inhalt bedeutet, charakterisiert; das Innere scheint im Äußeren und gibt durch dasselbe

sich zu erkennen, indem das Äußere von sich hinweg auf das Innere hinweist" (Hegel 1832-45: 37).

⁷ "[...] das Kunstwerk steht in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken. Es ist noch nicht nicht reiner Gedanke, aber seiner Sinnlichkeit zum Trotz auch nicht mehr bloßes materielles Dasein, wie Steine, Pflanzen und organisches Leben, sondern das Sinnliche im Kunstwerk ist selbst ein ideelles, das aber, als nicht das Ideelle des Gedankens, zugleich als Ding noch äußerlich vorhanden ist" (Hegel 1832.45: 60).

A művészet mint rendszer önszerveződése a művészeti gyakorlatok és a művészeti struktúrák produktív kölcsönös kapcsolatán alapul: A műalkotások és az esztétikai intézmények, mint például a múzeumok, lehetővé teszik és korlátozzák az esztétikai gyakorlatokat. Ez egy felülről lefelé irányuló folyamat, amelyben az esztétikai struktúrák esztétikai gyakorlatokat hoznak létre. Ezek az esztétikai gyakorlatok magukban foglalják a művészek termelési folyamatait (ezért minden művészi gyakorlat régebbi, korábbi műalkotásokon alapul, amelyek hatással vannak a művészre), valamint az egyéni és társadalmi értelmezési folyamatokat. A művészek és a művészet szemlélőinek esztétikai gyakorlata esztétikai struktúrákat hoz létre és reprodukál, azaz állandó alulról felfelé irányuló folyamatok zajlanak, amelyek során új műalkotások születnek, és a meglévő műalkotásokhoz jelentések kapcsolódnak. Az anyagi formában létező műalkotás dinamikus struktúra, mert az emberek állandóan megfigyelik, azaz különböző jelentéseket adnak neki. A műalkotásnak tehát nemcsak anyagi formája van, hanem elosztott formája is, mivel különböző emberi lények jelentést tulajdonítanak neki. A műalkotások tehát jelentéssel bíró struktúrák, de ez a jelentés nem rögzül a struktúrában, hanem állandóan változik, és a megfigyelési folyamatokban újrakonstituálódik. A művészet a szubjektum és a tárgy dialektikáján alapul, az emberi szubjektumok esztétikai struktúrákat, az utóbbiak pedig szubjektív esztétikai gyakorlatokat hoznak létre: "Egy *műtárgy* olyan közönséget hoz létre, amely művészi ízléssel rendelkezik és képes élvezni a szépséget - és ugyanez elmondható bármely más termékről is. A termelés ennek megfelelően nemcsak tárgyat termel a szubjektum számára, hanem szubjektumot is a tárgy számára" (Marx 1857: 624).

A művészet viszonylag nyitott az értelmezésre, de a műkritikusok megpróbálnak egyfajta objektív jelentést létrehozni azáltal, hogy a műalkotásokat a művészet és a társadalom kontextusában és történetében tárgyalják, és számos lehetséges értelmezést azonosítanak. A művészet mint rendszer dinamikája egyrészt a műalkotások értelmezéseinek állandó megjelenésén, másrészt az új műalkotások állandó megjelenésén alapul. A műalkotások a történelem immanens tárolói (Adorno 1970: 132), a társadalmi szellemi munka termékei. A műalkotások a társadalom komplex tárolási mechanizmusai, nem úgy, mint egy történelemkönyv, közvetlenül leírják a társadalom egy korszakát, ahogyan az van, hanem közvetve egy történelmi társadalmi korszak világnézeteinek és életmódjainak megnyilvánulása. A múzeumok olyan intézmények, amelyek műtárgyakat gyűjtenek és állandó értelmezési folyamatokat tesznek lehetővé. Mivel a műalkotások esztétikai tudástároló mechanizmusok, azt mondhatjuk, hogy a múzeumok a tudás metatároló mechanizmusai, mivel esztétikai tudásnak tekinthető műalkotásokat tárolnak.

Rainer Zimmermann (1999) ontológiailag különbséget tesz a Semmi (a lehetetlen, ami nincs és nem lehet), a Nem-lét (lehetőség) és a Lét (aktualitás) között. Ha valami aktuálissá vált, akkor annak eleve lehetségesnek kellett lennie. Nem lehet creatio ex nihilo. A Lét alapja nem a Semmi, hanem a Valami: az, ami nincs, de lehet. Ez a lehetőség. Ez összhangban van Schelling és Bloch gondolatával, akik a Lét helyett a Lenni-t hangsúlyozták, és a filozófiát is úgy értelmezték, mint spekulációt arról, ami lehet. Zimmermann is egy olyan transzcendentális materializmus szükségességéről beszél, amely túlmutat a létező totalitáson, és figyelembe veszi a potencialitást, a Nem-létet és a Még-nem-létet⁸. A művészet foglalkozhat a Semmivel, és mint olyan termelési folyamat, amely szépséget hoz létre, és a Szépnek a Még-nem-való képével foglalkozik (Zimmermann 2000), azaz a Szépséggel egy olyan társadalmi világban, amelyet a kizsákmányolás, az uralom és a heteronómia rútsága ural. A művészet a Még-Nem ábrázolásával túllép a kapitalista társadalmon, és a szépség és a boldogság társadalmi világát vetíti előre. A művészet azt ígéri, ami nincs, vagy a Még-Nem, a Lét Lehetőségeinek megjelenése. A műalkotások mint a Lét alakjai a Nem-Lét és a Még-Nem-Lét képeit hozzák létre, a Nem-Lét és a Még-Nem megjelenését jelentik a Nem-Létben.

⁸ "Dass aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, dass das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen" ("Az, hogy műalkotások léteznek, arra utal, hogy a Nemlét lehet. A műalkotások valósága a Lehetséges lehetőségének bizonyítéka") (Adorno 1970: vö200,. még 347. o.).

létezés. Ernst Bloch (1959) a művészet utópisztikus funkcióját hangsúlyozta, a művészet képes lenne a vágyak (Wunschlandschaften) ténylegesen lehetséges tájait megkonstruálni, a lehetséges jövők és boldogságok előretékintő fénye (Vorschein) lenne (Bloch 1959: 242-250, 929-981). Az esztétikai megjelenés (Schein) nem egyszerűen illúzió lenne, ha a lehetőségek felragyogása (Vorschein), ebben az esetben a társadalom tökéletességéért való kiáltás, a csak a társadalom által megvalósítható lehetőségek laboratóriuma és a jövőbeli szabadság előképe lenne (Bloch 1959: 247-250).⁹ A művészet a szabadság érzékileg érzékelhető előképe és felragyogása egy szabadtalan világban. Herbert Marcuse szerint a művészet a Nem-létet mint Létet képviseli (Marcuse 2000: 81). Wassily Kandinszkij idealista művészetfilozófiájában azt hangsúlyozta, hogy a művészetnek a jövőre kell irányulnia, mondván, hogy "a művészet, amelynek nincs ereje a jövőre, amely csak a kor gyermeke, és nem tud a jövő anyjává válni, terméketlen művészet" (Kandinszkij 1912: 30).

A művészet különböző típusai a felhasznált médiumoktól és rendszerektől függenek. Az irodalom és a költészet a szemre és a szájra, a ritmikus hangokra, a nyelvre és a fikcióra épül. A zene a fülön, a hangszerek és a száj által keltett hangokon, azaz a hallhatóságon alapul (vö. Hegel 1832-45: 121f). A festészet és a vizuális művészetek a szemre és a látáson (vizualitás) alapulnak (vö. Hegel 1832-45: 120f). A festészet és a színház is elsősorban a látáson/vizualitáson alapul. A színház mint előadóművészet sajátos jellege azonban fiktív társadalmi cselekvéseken alapul, amelyek a látást (szem, látás), a fület (hallás), a szájat és a nyelvet (beszéd) használják. A zene, az előadóművészetek, mint a színház, az irodalom és a művészfilmek az idő időtartamával rendelkeznek, olyan művészeti formák, amelyek az időben való kibontakozást használják ki.

Időbelileg sokkal inkább folyamatszerűek, mint a festmények és a képzőművészetek, amelyek "egy pillanat alatt képesek a néző elé tárni mondanivalójuk teljes tartalmát" (Kandinszkij 1912: 59).

2.2. Művészet és kommunikáció

A művészet kommunikációs rendszer, azaz a tudás előállításának és befogadásának rendszere. A műalkotás mint kommunikációs médium létrehozásával a művész önmagával kommunikál egy autokommunikációs folyamatban. A művész a műalkotásban fejezi ki önmagát, a műalkotás pedig önmagát alakítja. Ez az én egy korszak társadalmi érzésstruktúrájának - Raymond Williams (1961, 1977) kifejezésével élve - kifejeződése, azaz a művész szubjektív tudása, amelyet a műalkotásban fejez ki, társadalmilag meg van formálva. Azzal, hogy a művész a művészi alkotás mint médiumon keresztül kommunikál önmagával a művész mint társadalmi szereplő a művészi alkotás létrehozásának folyamatában, kifejezheti és megváltoztathatja lelkiállapotát és érzéseit.

A műalkotások aszinkron kommunikációs médiumok, amelyek képesek túllépni a térbeli, időbeli és történelmi határokon. Amikor a befogadó ránéz egy műalkotásra, a művész kommunikál a befogadóval, így a művészet túllép a művészek egyéni létezésén és azon a történelmi társadalmi koron, amelyben élt. A koncertek, felolvasások és színházi előadások, azaz a zene, az irodalom és a színház megnyilvánulásai olyan társadalmi események, amelyek közvetlen párbeszédet teremtenek művész és közönség között. Míg a művészeti kommunikáció gyakran láthatatlan, közvetett folyamat, addig a művészeti események a kommunikáció közvetlen formái, ahol a művész és a közönség fizikailag, térben és időben együtt vannak jelen. A művészet olyan rendszer, amely túllép a társjelenlétén, és ezért egy olyan rendszerre épül, amely

⁹ "Künstlerischer Schein ist überall dort nicht nur bloßer Schein, sondern eine in Bilder eingehüllte, nur in Bildern bezeichnbare Bedeutung von Weitergetriebenem, wo die Exaggerierung und Ausfabelung einen im

Bewegt-Vorhandenen selber umgehenden und bedeutenden Vor-Schein von Wirklichem darstellen, einen gerade ästhetisch-immanent spezifisch darstellbaren. [...] Kunst ist Laboratorium und ebenso ein Fest ausgeführter Möglichkeiten, mitsamt den durchgeführten Alternativen darin, wobei die Ausführung wie das Resultat in der Weise des fundierten Scheins geschehen, nämlich des welthaft vollendeten Vor-Scheinens. [...] Und überall dort, wo Kunst sich nicht zur Illusion verspielt, ist Schönheit, gar Erhabenheit dasjenige, was eine Ahnung künftiger Freiheit vermittelt" (Bloch 1959: 247+249f).

a művész és a közönség tér-időbeli különbsége és szétválása miatt a művészet szocialitása gyakran közvetett, a művészeti események és beszélgetések a közvetlen kommunikáció egy szintjét képezik.

A műalkotások a múltbeli tapasztalatokról és történelmi korszakokról szóló tudást tárolják, esztétikai tudástároló mechanizmust jelentenek. A művészet magában foglalja a művészek szándékait, készségeit és tudását, valamint egy társadalmi korszakra vonatkozó, olykor diffúz és homályos ismereteket, de magában foglalja a befogadót is, mint jelentéstermelő emberi lényt. A művészet mint kommunikációs rendszer sosincs befejezve, nyitott jellege van, amely minden pillanatban befejeződik, amikor a befogadó értelmezi a műalkotást. A műalkotások nem mindig aszinkron jellegűek, ahol a termelő és a fogyasztó nem együtt vannak jelen, hanem térben-időben eltávolodva, vannak szinkron művészeti formák is, ahol a termelés és a fogyasztás egy időben, egy helyen zajlik (pl. színházi előadások, művészeti performanszok). A technikai médiumok (kép, videó, hang, multimédia) segítségével a szinkron művészeti alkotások technológiailag reprodukálhatók, és így tárolhatók és konzerválhatók. Az olyan modern művészeti formák, mint a happeningek, létezésükhöz erős kommunikációs elemre van szükség, olyan nyitott törekvések, amelyek közvetlen társadalmi beavatkozást igényelnek.

A művészet mint kommunikatív folyamat magában foglalja a művész általi objektiválást, azaz a jelentés kódolását, és a befogadók általi dekódolását. A művészet tehát olyan jelentések kódolásának és dekódolásának kommunikatív folyamata, amelyek esztétikailag a Lét, a Még-nem-Lét vagy a Semmi bizonyos aspektusait jelzik.

Peirciánus értelemben a művészet a jelentések közlésére tett kísérlet. A kulturális tárgyakkal nincs egyetlen jelentése, a jelentés társadalmi folyamatokban és többdimenziós osztályharcokban vitatott és formálódó. Ezért a jelentések viszonylag nyitottak, a kulturális artefaktumoknak különböző párhuzamos vagy ellentétes/ellentétes értelmezései lehetnek. A jelentések társadalmi és történelmi jellegűek, a jelrendszerek előállításának és használatának társadalmi kontextusa határozza meg őket, a társadalom történelmi és társadalmi változásával együtt változnak. Ezért különböző történelmi időszakokban különböző egyének és csoportok különböző jelentéseket rendelhetnek egy műalkotáshoz. Ha a diskurzust a társadalmi használatban lévő nyelvnek és a társadalmi küzdelem terepének tekintjük, akkor a kultúra "a diszkurzív áramlatok állandó cirkulációja és recirkulációja, [...] [a] diszkurzív cirkuláció, recirkuláció és ellencirkuláció állandó folyamata, [...] a jelentések generálása és cirkulációja" (Fiske 1999: 7f+121). Az alternatív vagy ellentétes jelentések küzdelme a modern társadalom kulturális birodalmában kettős mozgás, a befogadás és az ellenállás (Hall 1981), a homogenizáció és a különbség (Fiske 1987) dialektikája. A művészet, mint a kultúra minden fajtája, vitatott társadalmi gyakorlat, amely a műalkotások jelentéséről folytatott szimbolikus küzdelmeket konstituálja. A jelentés nem immanens egy előállított formában, hanem a kulturális hatalom és uralom gyakorlati erőviszonyainak állandóan változó kulturális erőterében termelődik. A szimbolikus kulturális rendszereket nem a termelési folyamatuk határozza meg, mind a termelés, mind a használat fontos és meghatározó jelentőségű. A jelentés nem erőltetett, hanem többdimenziósan, vitatott társadalmi küzdelmekben termelődik, ezért a jelentés nem fogyasztási folyamat, hanem maga is aktív termelési folyamat. "Mivel a jelentés/élvezet előállítása a kulturális áru fogyasztásában és előállításában egyaránt megtörténik, a termelés fogalma új dimenziót kap, amely delegálja azt a tőke tulajdonosaitól" (Fiske 1987).

A művészet olyan kommunikációs rendszer, amely nyitott jellegű abban az értelemben, hogy a műalkotásoknak nincsenek rögzített olvasataik és helyes értelmezései. Ezért nincs abszolút azonosság a kódolt és dekódolt jelentés között. A kommunikációnak ez a nem-azonossága a

társadalom minden alrendszerében minden kommunikációs folyamatra jellemző. A művészeti kommunikáció és a kommunikáció más formái közötti különbség az, hogy az utóbbiak célja az, hogy létrehozzák

vagy a kódolás és dekódolás közötti azonossághoz közelít, míg a művészetekben a kódolt és dekódolt jelentés nem azonossága magának a művészeti folyamatnak a konstitutív jellemzője. A művész életkörülményeinek és a társadalmi szférának a rekonstruálásával, amelyben élt, lehet spekulálni a művész szándékairól és szubjektív jelentéseiről. A műkritikusok a műalkotások domináns olvasatait próbálják ráerőltetni a műalkotás előállítási kontextusának rekonstruálásával. A művészet nemcsak abban az értelemben kreatív, hogy a művész kreativitásának kifejeződése, hanem abban az értelemben is, hogy a befogadónak egy mentális termelési folyamatot kell véghezvinnie ahhoz, hogy egy műalkotás értelmezését létrehozza, vagyis a művészet fogyasztási folyamata egy jelentés előállítási folyamat. A művészet befogadása tehát képzelőerőt és fantáziát, azaz kreatív szellemi munkát igényel.

Stuart Hall (1999) rámutatott arra, hogy a kulturális befogadás és jelentéstermelés folyamatában jelen van egy bizonyos fokú determinizmus a hegemon jelentés formájában, valamint egy bizonyos fokú indeterminizmus az egyeztetett jelentés és az ellenzéki jelentés formájában. A domináns jelentés azt jelenti, hogy "létezik a "preferált olvasatok" mintázata; és ezekbe mind az intézményes/politikai/ideológiai rend bele van nyomva, és maguk is intézményesültek" (Hall 1999: 513). A tárgyalt jelentés olyan dekódolás, amely "adaptív és oppozíciós elemek keverékét tartalmazza" (ibid.: 516), az oppozíciós jelentés "az üzenet globálisan ellentétes módon történő dekódolását jelenti, [...] valamilyen alternatív vonatkoztatási keretben" (ibid.: 517). Hall legfőbb vívmánya, hogy megmutatta, hogy a kommunikációs folyamatban nincs szükségszerű megfelelés a kódolt és dekódolt jelentés között. Ez azt jelenti, hogy a műalkotásoknak vannak bizonyos domináns olvasataik, amelyeket az adott mű befogadástörténete állít, de léteznek alternatív és tárgyalt értelmezések is, amelyek a társadalom bizonyos időszakaiban a csoportok és egyének társadalmi tapasztalatait és érzéseit tükrözik. A művészet szabadságának egyik aspektusa, hogy lehetővé teszi az ember számára, hogy kreatív módon olyan értelmezéseket hozzon létre a műalkotásról, amelyek tükrözik saját egyéni, társadalmi tapasztalattörténetét. A művészeti alkotást és fogyasztást nem szigorú szabályok irányítják, hanem bizonyos fokú szellemi, alkotói és értelmezési szabadságot enged. Ezt a szabadságot bizonyos mértékig az állandó "félreértelmezések" táplálják, a műalkotásoknak nincsenek helyes és helytelen értelmezései, a művészet a társadalmi lét olyan területe, amelyet a nyitott értelmezések szabad játéka vezérel. A műkritikusok a termelés és a befogadás kontextusának rekonstruálásával igyekeznek a művészet jelentésének objektivitását előállítani, de ez az objektivitás nem lehet olyan, amely igaz és hamis értelmezéseket feltételez, csak olyan, amely segíti a befogadókat a jelentések megtalálásában, ezért a műkritikusok irányítják és egyszerűsítik, de nem határozzák meg objektíven szigorúan a befogadás folyamatát.

Az, hogy a műalkotások különböznek a társadalmi valóságtól, és nem mechanikusan tükrözik a társadalmat, dinamikus folyamatokat jelent: a műalkotások nem, állandóan válnak, állandóan nem-identitást termelnek. A nem-azonosság e dinamikus előállítása állandó társadalmi értelmezési folyamatokat igényel, ezért a művészet mint társadalmi rendszer identitását állandóan a műalkotások nem-azonosságának társadalmi értelmezési folyamatokban történő előállításával kell reprodukálni. A művészet és a társadalom különbsége állandóan reprodukálódik azáltal, hogy a művészet részt vesz a társadalomban és a művészet mint társadalmi rendszer reprodukciója által, ahol az értelmezés zajlik.

A műalkotásoknak állandó értelmezésre van szükségük, a jelentés-előállítás a művészet alapvető művelete. Az értelmezés a kritikusok és a szemlélők reflexióját igényli. A kritikusok a műalkotásokat a művészettörténethez és a művészet társadalmi kontextusához viszonyítva ítélik meg és reflektálnak róluk. A műkritika nem homogén, hanem vitatott társadalmi folyamat, a különböző lehetséges értelmezések küzdelme. Ez a művészetről szóló kritikai diskurzus objektivitást és igazságot termel, a műalkotások igazsága nem a formájukból vagy

tartalmukból, hanem a művészi jelentéseket létrehozó társadalmi értelmezési folyamatokból ered. A műalkotások igazsága a reflektív

kommunikáció a művészetről. Ezek az értelmezési folyamatok a társadalomra jellemző domináns és ellentétes jelentéseket tükrözik, így a művészeti jelentés a társadalmi értékek, az értékek meghatározásáról folytatott küzdelmek és értékkonfliktusok kifejeződése. A műalkotások igazsága nem azonosítható azonnal, a műalkotásokban különbség van igazság és szándék között, a művészi igazság a tudományos igazsághoz hasonlóan társadalmi folyamatokat, kritikai reflexív diskurzusokat, azaz filozófiai gondolkodást igényel a művészetről. A művészeti igazság a kritikán és a társadalmiságon alapul. Egy másik dimenzió, amelyet a művészi igazság megkövetel, az, hogy a tényszerűségeen túlmutatva erősíti a képzeletet, és ötleteket ad arról, ami lehetne. A művészet mind a művész, mind a közönség¹⁰ képzeletbeli folyamatain alapul.

2.3. Művészet és együttműködés

A művészet hagyományosan főként a megismerésen és a kommunikáción alapul, azaz a művész eszméket hoz létre, amelyeket tárgyasít anyagi formák formájában, a szemlélők pedig megfigyelik a műalkotásokat és értelmet alkotnak a műalkotásoknak, azaz közvetett kommunikációs folyamat zajlik a művész és a közönség között. Az olyan modern művészeti formák, mint a happeningek és az információs társadalomban megjelenő művészet, azaz a számítógépes kommunikációt felhasználó művészet, a társadalmi kommunikáció és az együttműködés közvetlenebb formáját tették lehetővé, ahol a közönség közvetlenül a műalkotás részévé válik, és tárproducerévé. Így az információs társadalomban a művészet a megismerés, a kommunikáció és az együttműködés teljes folyamatává fejlődött.

A művészet a termelőerők fejlődéséhez kapcsolódik. A technológiai és az esztétikai fejlődés strukturálisan összekapcsolódik oly módon, hogy a társadalom új szervezeti és technológiai jellemzői befolyásolhatják (és gyakran valóban befolyásolják) a művészet fejlődését. A számítógép és az internet mint kooperatív technológiák lehetővé teszik a művészet kooperatív jellegének fejlődését. A technológia és a művészet tehát egyfelől összekapcsolódik, másfelől azonban különbözik is, mert a technológia céltudatos abban az értelemben, hogy olyan eszköz, amelyet az emberek arra használnak, hogy a természetet úgy alakítsák át, hogy az az emberi szükségletek, érdekek és célok szerint működjön, míg a művészet a meglévő érdekek és célok negligálása.

A technológia céltudatos, míg a művészet negligálja a modern társadalom céljait. A technológia és a művészet azonosságának és különbségének ez a helyzete lehetővé teszi az új technológiákon alapuló új művészeti formák kialakulását.

A tágabb értelemben vett együttműködés olyan társadalmi folyamat, amelyben az emberi szereplők közösen hozzák létre egy rendszer új minőségét (Fuchs 2003c). A hagyományos művészet inkább a megismerés és a kommunikáció folyamata, mint az együttműködés. Mind a művész, mind a befogadó kognitív módon létrehozza a műalkotás jelentését (a művész az anyagi formát is létrehozza), ez egy közvetett, téren és időn túli kommunikációs folyamatot hoz létre közöttük. Kivételt képeznek a színház és a művészfilmek, ahol az emberi szereplők együttműködése a színpadon/képernyőn zajlik. Az 1960-as évek óta a happening, a fluxus és a performansművészet a művészet új társadalmi minőségeként vezette be az emberi együttműködést a nyilvános helyeken. Ezek a mozgalmak növelték a nyilvánosság részvételét a művészetben, és kiterjesztették a művészetet a nyilvános térre, a művészetet társadalmi cselekvésnek tekintették. Az internet térnyerésével a művészet az együttműködés új dimenzióját nyerte el.

Az internet néhány fontos jellemzője:

- Interaktivitás: A felhasználók az interfészekon keresztül és a beviteli eszközök használatával parancsokat adva változtathatják meg az internetes alkalmazások

állapotát.

¹⁰ "Endlich ist die Quelle der Kunstwerke die freie Tätigkeit der Phantasie, welche in ihren Einbildungen selbst freier als die Natur ist" (Hegel 1832-45: 18).

- Multimédia: Az internet a digitalizáláson alapul, és a szöveg, a hang, a kép, az animáció és a videó egyetlen, minden érzékszervet integráló médiumban egyesíti a szöveget, a hangot, a képeket és a videót.
- Hipertextualitás: Minden egyes csomópont egy digitális tartalmat képvisel, amely más csomópontokra mutató hivatkozásokat tartalmazhat, amelyeket a felhasználó a weboldalak megjelenítő böngészőszoftver segítségével követhet.
- Globalizált kommunikáció: Az internet elősegíti a társadalmi kapcsolatok és a kommunikáció tér-időbeli szétválasztását.
- Sok-sok közötti kommunikáció: Az internet decentralizált struktúrája miatt minden egyes információvevő/fogyasztó egyben potenciális adó/termelő is.
- Szövetkezeti termelés: A hagyományos tömegkommunikációs eszközökkel, mint a távíró, a telefon, a rádió, a televízió, a könyvek vagy az újságok, szemben az internet nem csupán kommunikációs médium, hanem olyan rendszer is, amely lehetővé teszi a kooperatív munkafolyamatokat. Az internet segítségével az emberek társas rendszert alkothatnak, információt oszthatnak meg, és közösen állíthatnak elő digitális tartalmakat tér-időbeli együttlét nélkül (példák: nyílt forráskódú projektek, nyílt elmélet, wikik).
- Dekontextualizáció: Az interneten a digitális információ kontextusa (szerzősége, előállításának ideje és helye, a digitális tartalmat tároló szerver fizikai helye stb.) elvész, a webes információ gyakran olyan kialakulóban lévő egész, amely sok dekontextualizált információdarabból áll.
- Derealizáció: Az internet elmosja a határokat a valóság és a fikció között, virtuális valóságot hoz létre, ahol a fiktív és a valós információk keverednek.

A virtuális művészet, a digitális művészet vagy a web art bevezetésével az internet ezen jellemzői megváltoztatták a modern művészet formáját (e fejlemények átfogó áttekintéséhez lásd Lovejoy 2004).

Az internet megkérdőjelezi a hagyományos reprezentációs formákat, amelyek a műalkotást egyedi, hiteles és csak egyszer létező műnek tekintik. A műalkotások "auráját" először a fényképezés feltalálása (vagy talán még korábban a nyomdagép) kérdőjelezte meg. Később Andy Warhol a műalkotások ipari tömeges (újra)gyártásán alapuló gyárkonceptiójával felforgatta az eredeti és a másolat közötti különbséget. A pop art olyan kérdéseket vetett fel, mint például: Mi a különbség a másolat és az eredeti között? Mikor válik a másolat eredetivé? Hogyan használhatók az ipari technológiák a művészetben? Hogyan határozza meg a művészet az egyéniség és a tömeg kategóriáihoz való viszonyát? A digitális művészetben és a web artban a műalkotásnak nincs rögzített helye, dinamikusan jön létre és lebeg a kibertérben. Míg a hagyományos reprodukciós eszközök lehetővé tették a műalkotások másolását, az internet egyrészt lehetővé teszi a műalkotások digitális reprodukcióját oly módon, hogy a műalkotások képei globálisan elérhetők, indexelhetők és kereshetők (ez új lehetőségeket és kockázatokat jelent a múzeumok számára, amelyeket olyan fogalmak segítségével vitattak meg, mint a digitális múzeum vagy a virtuális múzeum), másrészt lehetővé teszi a műalkotások dinamikus létezését a kibertérben, amelyek soha nincsenek készen, állandóan változtatják formájukat az adatbázisok és a felhasználók által interaktívan létrehozott inputok által, akik így társproducerekké válnak. Így az együttműködés a webes művészet központi aspektusává válik.

A web art egy feltörekvő új művészeti stílus, képviselői közé tartozik pl. Adaweb, Roy Ascott, Giselle Beiguelman, Maurice Benayoun, David Blair, Douglas Davis, Wayne Dunkley, Mary Flanagan, Kit Galloway, Alex Galloway, Emily Hartzell, Audreia Harvey, Lisa Jevbratt, Eduardo Kac, Yael Kanarek, John Klima, Andreja Kuluncic, Tina LaPorta, Greg Lock, Antonio Muntadas, Mark Napier, Robert Nideffer, Lorie Novak, Josh On, W. Bradford Paley, Scott Paterson, Nancy Paterson, Sherrie Rabinowitz, Ben Rubin, Paul

Sermon, Nina Sobell,

Helen Thorington, Victoria Vesna, Marek Walczak, Martin Wattenberg, Maciej Wisniewski, Adrienne Wortzel, Marina Zurkow.

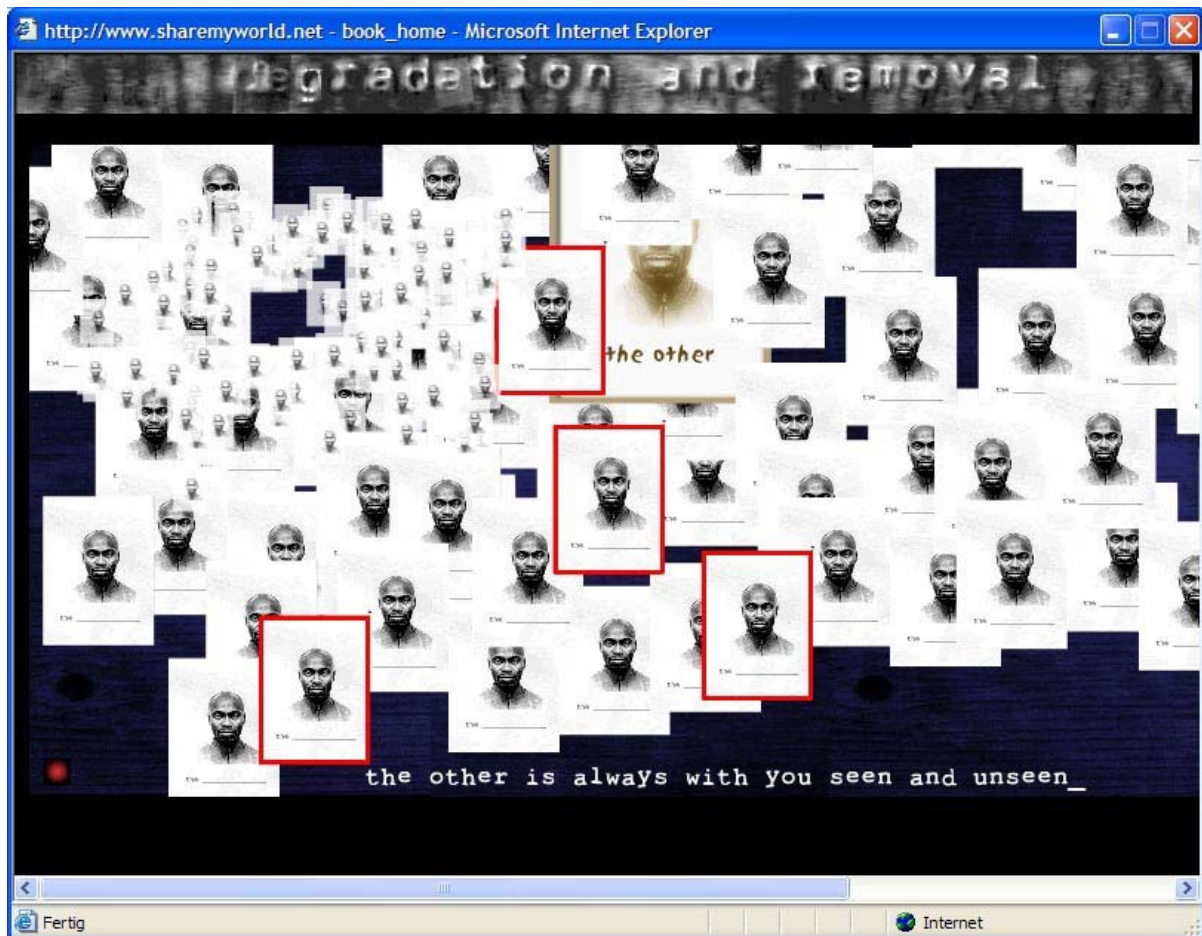
A műalkotásokat hagyományosan olyan egyedi tárgyaknak tekintették, amelyek csak egy elit számára hozzáférhetőek, és eltérnek a tömegkultúrától és a populáris közönségtől. Az utóbbi kettőt gyakran a magas kultúrától eltérő kereskedelmi kultúrával hozták összefüggésbe. Az internetes művészet kiterjeszti a közönség részvételét, és megnyitja a művészet kooperatív dimenzióját, ahol a fogyasztók a művészet kooperatív termelőivé válnak. Veszélyezteteti-e a művészet autonómiáját az elitista művészetből a tömegmédiát használó művészet felé történő fejlődés? Nem gondoljuk, hogy ez automatikusan így van, mert a művészet autonómiája nem a művészet elitista jellegéből fakad, amely a részvételt néhány művelt emberre korlátozza, a művészet autonómiája inkább a művészetnek a társadalomban betöltött funkció nélküli jellegéből fakad, amely negligálja az áruk logikáját. Ezért a közönség interneten keresztül részvétele nem semmisíti meg a művészet autonómiáját, amennyiben a webes műalkotások funkció nélküli formája eltér az árualapú logikától és az instrumentális racionalitástól. Az internet egyszerre a kereskedelem és az információ szabad megosztásának szférája. A második tendencia előnyére válhat a művészetnek azáltal, hogy potenciálisan demokratikus jelleget kölcsönöz neki, amely a közönség részvételén és a fogyasztó mint termelő eszméjén alapul, de ehhez a webes művészetnek távolságot kell tartania az első tendenciától.

A kooperatív webművészet különbözik a hagyományos vizuális művésztől, mert nem egy rögzített formában, egy rögzített helyen létezik, hanem egy dinamikus folyamat, amely állandóan újratermelődik különböző formákban, azaz megváltoztatja a formáját, és ez a változás a felhasználói interakciókon és kooperatív folyamatokon alapul, ahol a művészet fogyasztói a művészet társ-előállítóivá válnak. Egy műalkotás általában sosem kész, nyitott és (újra)értelmezést igényel. Ezért a számítógép és az interaktív média ideális eszköznek tűnik, amely képes kiterjeszteni a művészet nyitottságát, és a művészi együttműködés új minőségét teremteni. A webes művész többé már nem pusztán egyediséget teremt, hanem olyan rendszereket hoz létre, amelyek lehetővé teszik a művészet dinamikus előállítását és újbóli megjelenését a prosumerek (producer+fogyasztó) tevékenysége révén. A hagyományos művészetben a fogyasztó csak a művészet eszmei tartalmát tudta előállítani vagy társ-előállítani, most már művészi formákat is (társ)előállíthat. A néző válik szerzővé, a fogyasztó termelővé. A számítógép mint kooperatív médium lehetővé teszi a művészet kooperatív formáinak megjelenését.

Számos művész, például Toni Dove, Perry Hoberman, Brenda Laurel, Jeffrey Shaw kísérletezett a virtuális valóság (VR) rendszerekkel mint művészeti formákkal. Az emberek teljesen belemerülnek egy mesterséges térbe, ahol az alkalmazás állapotát változtathatják azáltal, hogy testmozdulatokkal bemeneteket adnak, amelyeket olyan eszközökkel mérnek, mint egy adatkesztyű vagy egy adatsomag. Az érzékek el vannak zárva a külső valóságtól, azonnali élményt nyújt a rendszer dinamikus változásainak vizualizációja egy fejre szerelt kijelző segítségével. A VR segítségével a művészet és a számítógépes játék közötti határ összeomlani látszik. Minden VR-alkalmazás automatikusan művészeti alkotás? Biztosan nem azok, mert a műalkotások bizonyos fokú autonómiával rendelkeznek a társadalomtól. Ezért egy olyan VR-alkalmazás, amely uralkodó érdekeket szolgál (mint például egy harci repülőgép VR-környezete), nem műalkotás. A VR-művészet csak annyiban művészet, amennyiben funkció nélküli és komplex, nem azonos jellegű. A web art mint az internet funkció nélküli, társalkotást és együttműködést igénylő használati formája megkérdőjelezi az internet kereskedelmi modelljét, és a részvételi kommunikáció és az alulról jövő demokrácia szférájának gondolatát veti fel.

A webes művészet különböző forrásokból származó információkat kombinál, különböző kontextusokból származó, több felhasználót érintő inputokon alapul, amelyeket valós időben továbbítanak és integrálnak a műalkotásba, a művészet interaktív, részvételi és kooperatív folyamattá válik, ahol a szerzői jogokat megosztják. A Web Art a világhálót használja fel arra, hogy interaktív dinamikát és fejlődő műalkotást hozzon létre, amely a közönség részvétele révén önmagát is megváltoztatja. A web art a következőket vonja be

az embereket mint közreműködőket, elősegíti a cselekvőképességet, és a közösen megosztott és előállított művészi tudás egy formáját hozza létre, ez a kollektív intelligencia egy formája (Pierre Lévy kifejezésével élve, lásd Lévy 1997).



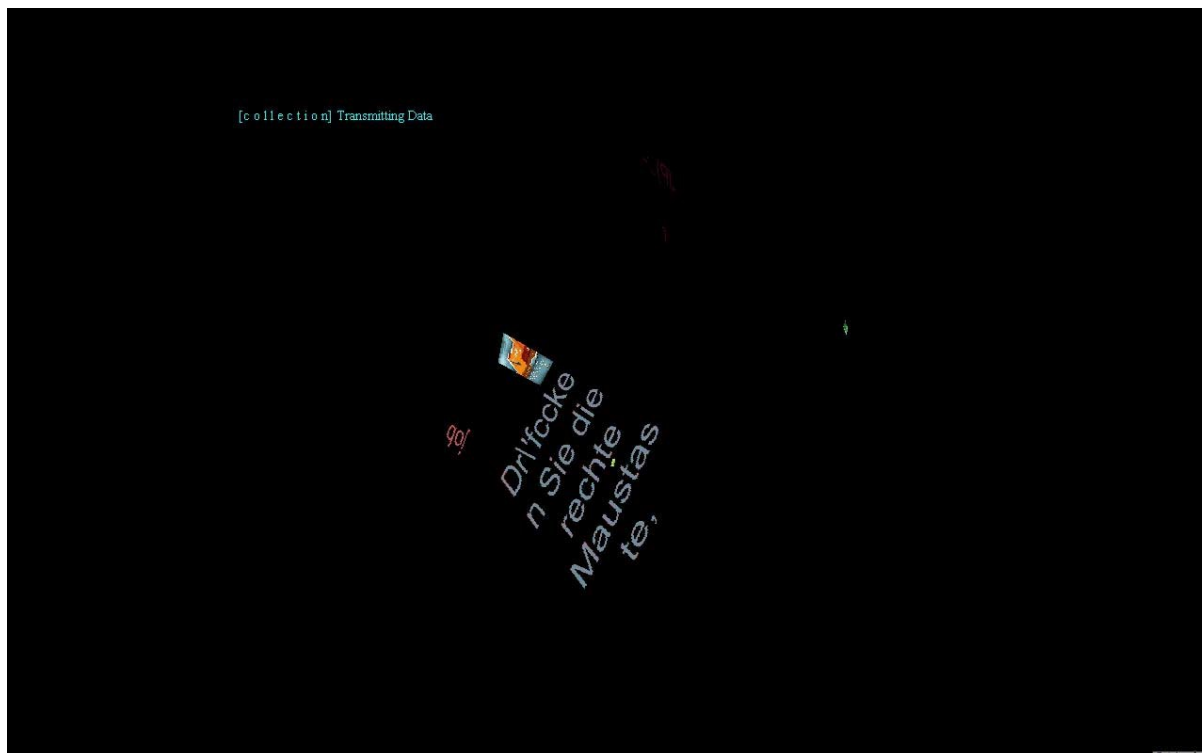
1. ábra: Wayne Dunkley "The Degradation and Removal of the/a Black Male" (A fekete férfi lealacsonyítása és eltávolítása)
(<http://sharemyworld.net>)

Wayne Dunkley "The Degradation and Removal of the/a Black Male" (A fekete férfi lealacsonyítása és eltávolítása) című webes műve lehetővé teszi a felhasználók számára, hogy beírják a velük megtörtént rasszista cselekményekről szóló történeteket. A műalkotás dinamikusan fejlődik, a felhasználók történeteit Dunkley képeivel és történeteivel kombinálja, és célja egy online történetmesélő közösség létrehozása.



2. ábra: Mark Napier, "Riot" (<http://potatoland.org/riot>)

Mark Napier "Riot" című műve egy olyan webes műalkotás, amely ötvözi az interaktivitást, a webböngészési funkciókat és az információk az internetre jellemző dekontextualizálását. Úgy működik, mint egy normál webböngésző szoftver, a felhasználó URL-címeket adhat meg. A szoftver azonban a meglátogatott weboldalak előzményeiből vett elemek keverékét jeleníti meg. Ezért a dekontextualizációra és a területi határok megbontására épít. A műalkotás formája a felhasználó bevitelétől és a weboldalak aktuális állapotától függ, a felhasználói interakciót, a dekontextualizációt és a dekontextualizált információdarabok emergens újraégyezését ötvözi, hogy kommentálja a képek és logók hatalmát és az információ elosztott jellegét az információs társadalomban.



3. ábra: Mary Flanagan, "Collection" (<http://www.maryflanagan.com/collection.htm>)

Mary Flanagan "Gyűjteménye" egy hálózati számítógépes alkalmazás, amely különböző felhasználók számítógépeiről gyűjti össze a digitális adatokat, továbbítja azokat, és egy szerveren gyűjti össze. Az ilyen elemeket dinamikusan kombinálja és vizualizálja. Flanagan megmutatja, hogy a Web Art dinamikus és kollektív jellegű, és kritikusan kommentálja a magánügyek nyilvános jellegét, amelyet a számítógépes megfigyelés számítógépes támogatású formái előremozdítanak. Mary Flanagan és Andrew Gerngross "Ineffable" című munkája kronológiai információkat, az e-mailek közötti időt, a levelezés hosszát, és ami a legfontosabb, a levelező által az írásában használt fonetikus hangok fajtáit gyűjti össze, és e tartalom szonifikációját és vizualizációját generálja. Az e-mailekből származó részek vizualizációja és szonifikációja érinti a nyelv szerepét a társadalmi kapcsolatokban és a számítógépes kommunikációban.

Warren Sack "Conversation Map" rendszere elemzi az internetes kommunikációban elküldött üzenetek tartalmát és kapcsolatait, majd az elemzés eredményeit felhasználva grafikus felületet hoz létre. A grafikus felület segítségével a résztvevő láthatja a vita során kialakult társadalmi és szemantikai kapcsolatokat. A Conversation Map rendszer kiszámítja, majd grafikusán ábrázolja, hogy ki kivel "beszél", miről "beszélnek", valamint a beszélgetés központi kifejezéseit és lehetséges metaforáit.

világnézetéről és értékrendjéről.

A műalkotások a kreativitás egyéni kifejeződései, de nem teljesen különbözőek. Azok a műalkotások, amelyek formájuk vagy tartalmuk tekintetében bizonyos feltételezéseken osztoznak, és így bizonyos általánosságban és egyetemességben osztoznak, egy sajátos művészeti stílust alkotnak. A művészeti stílus a konkrét műalkotások absztrakciója oly módon, hogy a hasonló szempontok alárendelődnek.

A művészet újdonságot igényel. Az újdonság bevezetése a művészeti rendszerbe olyan szakadásokat hoz létre, ahol a domináns stílusok megkérdőjeleződnek. Honnan származik ez az újdonság? Az újdonság a művészetben az uralkodó stílusok megkérdőjelezéséből származik, amelyet olyan művészek tesznek, akik újszerű ötletek és formák bevezetésével akarnak érvényesülni, amelyek különbséget hoznak létre a művészeti rendszerben. A művészettörténet dinamikus fejlődési folyamatokon alapul. Az instabilitás bizonyos szakaszaiban új, a régiéket megkérdőjelező stílusok jelennek meg. A művészet fejlődése a domináns és nem domináns stílusok közötti vitatott viszonyokon alapul, amint új stílusok kerülnek bevezetésre, nem feltétlenül válnak dominánssá, de megkérdőjelezzik más stílusok dominanciáját. A művészet dinamikus abban az értelemben, hogy a rendszer megköveteli magától, hogy meglepetést és ámulatot keltsen. Ezért várható, hogy amint egy stílus dominánssá és intézményesültté válik, a művészek az újdonság- és meglepetésfaktor eltűnését érzékelhetik, és megkövetelik maguktól, hogy olyan újszerű formákat hozzanak létre, amelyek a művészet meglepetés- és ámulatfaktorát továbbfejlesztik. Az új stílusok megjelenése olyan különbséget hoz létre a rendszerben, amely megkérdőjelezi azokat az általános tulajdonságokat, amelyekkel egy bizonyos stílushoz tartozó műalkotások közösek, és olyan formákat próbál bevezetni, amelyek ellentétesek ezekkel a tulajdonságokkal, és amelyeket újszerűnek kell felfogni. Az új stílusok tehát különbséget vezetnek be az új és a régi között, a domináns stílusokat elavultnak és réginek bélyegzik, hogy a művészeti hegemonia megváltozását idézzék elő. A művészi hegemonia változásai a művészeti anyagok, technikák, témák stb. változásai, azaz a művészet formáját és tartalmát egyaránt érintik. A művészet nem utánzás, hanem találmány, az utánzás nem hoz létre újdonságot, míg a találmány a kreativitás kifejeződése, amely újdonságot hoz létre. Az új művészek diszkontinuitást, nem-azonosságot, rendezetlenséget és másságot visznek be a művészeti rendszerbe.

Pierre Bourdieu (1999) szerint a művészet a modern társadalomban olyan relatív autonómiával rendelkező terület, amelyet a felhalmozás általános kapitalista logikája alakít. A művészek versenyeznének a hírnévért és a presztízsért, ezért a művészi tőke felhalmozásáért is verseny folyik. Ezeknek a küzdelmeknek anyagi és szimbolikus dimenziója is lenne. Az avantgárd művészek a saját piacuk lennének, irtóznának a pénztőke logikájától, és a gazdaságot a művészeti termeléstől idegennek tartanák. A kereskedelmi művészek a gazdasági piac számára termelnének, és a pénztőke felhalmozását céloznák meg azáltal, hogy a tömegközönség számára termelnek művészetet. A kereskedelmi művészek gyakran szimbolikus profitot is felhalmoznak azáltal, hogy a társadalom fontos művészként ismeri el őket, az anyagi profitot szimbolikus művészi profittá próbálják alakítani. Az autonóm és kísérleti avantgárd művészet és a kereskedelmi művészet között minden művészeti ágban ellentét állna fenn. Az előbbi elsősorban a szimbolikus profitra (hírnév), az utóbbi a gazdasági profitra törekszik. Ezt az antagonizmust úgy is le lehetne írni, mint a tiszta termelés és a tömegtermelés közötti antagonizmust, ez lenne a művészeti mező két alterülete, amelyek a művészeti rendszer belső és külső hierarchizálódásának elveit alkotják. Az avantgárd művészek a gazdasági tőkét heteronómnak és a művészettől idegennek tekintenék, a művészi tőkét a tiszta művészi teljesítmény révén próbálnák felhalmozni. A kereskedelmi művészek a művészet árucikként való eladásából származó gazdasági tőkét próbálnák művészi tőkévé alakítani. A művészeti rendszerben újonnan megjelenő művészek saját hírnevük növelésére

törekednének, és ezért megkérdőjeleznék a domináns művészeket és műveiket, magukat újnak, eredetinek, innovatívnak, ellenfeleiket pedig elavultnak, réginek stb. bélyegeznék. A címkék, mint például a művészeti iskolák és csoportok nevei (pop art, minimal art, concept art, fluxus, nouveau realisme stb.) szimbolikus tőkeként és jelként működnek a művészeti küzdelmekben, amelyek lehetővé teszik az osztályozást és a termelését.

különbségek, amelyek megkülönböztetnek bizonyos stílusokat másoktól. A művészeti küzdelmek a művészek és a közönség meghatározási küzdelmei lennének, amelyek az "igazi művészet" meghatározására irányulnak.

Bourdieu rámutat, hogy a művészet a modern társadalomban a művészi tőke (hírnév, presztízs) felhalmozásának logikáján és a megkülönböztetés logikáján alapul, amely művészi küzdelmeket eredményez. Ez a logika alakítja a művészet fejlődését. Ha bizonyos művészek, művészeti iskolák vagy egy bizonyos stílus képviselői képesek művészi tőkét felhalmozni (és ezt a szimbolikus tőkét gazdasági tőkévé alakítani), akkor hegemon helyzetbe kerülnek, amelyet mások, akik megpróbálnak újdonságot bevezetni, megkérdőjeleznek. A hegemon művészek könnyebben tudják a művészi tőkét gazdasági tőkévé alakítani, mert olyan hírnévvel rendelkeznek, amely vonzza a közönséget. A hegemon művészek a felhalmozott tőkéjüket felhasználva próbálják majd megvédeni pozíciójukat, ezért olyan művészeti küzdelmek bontakoznak ki, amelyek kimenetele nem determinált, és külső gazdasági, politikai és kulturális hatásoktól függ. Ilyen művészeti küzdelmek folyamatosan zajlanak a művészeti rendszerben, ezek az újdonságok forrása. Ezért a művészeti rendszerben a folytonosság diszkontinuitást eredményez, egy uralkodó stílus mint a bizonyos általános tulajdonságokkal rendelkező, sajátos formák és tartalmak folytonosságának bizonyos formája újdonságot hoz létre, amely megkérdőjelezi a művészi tőke bizonyos stílusok általi felhalmozását. Bourdieu azt is megmutatja, hogy az új szimbolikus formák állandó megjelenése a művészeti rendszerben immanens művészi küzdelmeken és a művészeti rendszer belső logikáján alapul. A művészi küzdelmek kimenetelét azonban olyan külső erők is feltételezik és befolyásolják, mint a politikai hatalom, a médiajelenlét, a nyilvános jelenlét és a pénztőke. Ezért a modern társadalomban a művészeti küzdelmeket a belső és a külső erők egyaránt befolyásolják. Bourdieu (1999) szerint a művészeti forradalmak gyakran akkor a legsikeresebbek, ha egyrészt belső hatásról van szó egy új művészeti forma (avantgárd) megjelenése révén, amely megkérdőjelezi az uralkodó stílusokat, másrészt pedig olyan külső hatásokról, mint a politikai átalakulások, forradalmi válságok vagy új fogyasztói csoportok megjelenése.

A rendszerelmélet nyelvén megfogalmazva azt mondhatjuk, hogy a hírnév és presztízs felhalmozásáért folytatott művészi küzdelmek, amelyek úgy működnek, hogy újdonságot és másságot visznek be a művészeti rendszerbe, amelyek megkülönböztetik magukat a bevett művészeti formáktól, rendezetlenséget és diszkontinuitást hoznak létre a művészeti rendszerben. Az ilyen rendezetlenség megkérdőjelezi a domináns formákat és stílusokat, a művészi küzdelem mint különbségteremtő forma előbb-utóbb egy új paradigma kialakulásához és ezáltal a stílusparadigmák változásához vezet, azaz új rend jön létre abban az értelemben, hogy megváltozik a hegemonia, új domináns stílusok alakulhatnak ki, ismét megkérdőjeleződnek, és új küzdelmeket eredményeznek. A művészet tehát dinamikus folyamat, ahol az újdonságot szimbolikus küzdelmek vezetik be. Ez egy dialektikus fejlődési folyamat abban az értelemben, hogy az új stílusok alárendelik a régi stílusokat, egyrészt új tulajdonságokkal rendelkeznek, másrészt azonban magukkal viszik az egész művészettörténetet is. Minden egyes műalkotás az azt megelőző egész művészettörténetre épül, a korábbi korszakok, stílusok, művészeti hatások nyomai gyakran megtalálhatók a műalkotásokban. Ezért egy új stílus kialakulása a régi stílusok szublációja, a régi stílusok megszüntetése és megőrzése. Pl. a pluralizmus mint a 20. század végének művészetét alakító fontos művészeti stílus a művészettörténet különböző stílusait és technikáit ötvözi, hogy kialakuló egészeket hozzon létre.

A radikális társadalmi változások változásokat hozhatnak a művészetben és a művészeti stílusokban, de nem ezek határozzák meg ezeket a változásokat. A stílusok változásait a művészet fejlődésének immanens törvényszerűségei és/vagy a művészeti rendszeren kívülről

jövő társadalmi változások okozhatják. A művészet és a társadalom strukturálisan összetett, nem lineáris módon kapcsolódik egymáshoz, e rendszerek között kölcsönhatások vannak, de nincsenek meghatározó összefüggések.

4. Művészet, társadalom és autonómia

A művészet autonómiájának problémája a művészet és a társadalom viszonyának kérdését érinti, azaz a művészet és más társadalmi rendszerek (például a politika, a gazdaság, a technológia stb.) viszonyát. A művészet és a társadalom viszonyának négy lehetséges módja van: redukcionizmus, projekcionizmus, dualizmus és dialektika.

A redukcionista megközelítések azt állítják, hogy bizonyos társadalmi rendszerek határozzák meg a művészet formáját és tartalmát, azaz a művészet a társadalom egy bizonyos részévé vagy állapotává redukálódik. Az ilyen megközelítésekben a művészetet például a gazdaság, azaz a termelőerők és a termelési viszonyok, vagy a politikai rendszer állapotának mechanikus tükörképének tekintik. Pl. Lukács György (1954) szerint a valóság objektíven és a tudattól függetlenül létezik, a megismerés a valóság tükörképe lenne. A filozófiának az emberi gyakorlathoz kellene kapcsolódnia, ezért a filozófiának és magának a művészetnek és a művészetnek is a pártosság értelmében kellene objektivitást értenie. A művészetnek a valóság teljességének valódi tükörképének kellene lennie, olyan képet kellene adnia a valóságról, ahol a valóság lényege és látszata közötti ellentét spontán egységbe szublimálódik, minden műalkotásnak egy zárt univerzumnak kellene lennie, amely a valóság teljesebb és elevenebb tükörképét viszi előre, mint a befogadóké, meg kellene ragadnia a valóság változékonyságát és kimeríthetlenségét. Ehhez a művészetnek nem egyedi személyeket és helyzeteket kellene ábrázolnia, hanem tipikus karaktereket tipikus körülmények között. A művészetnek az élettapasztalatok gazdag kifejezését kellene közvetítenie, ehhez propagandisztikus jellegre lenne szüksége (Lukács 1954: 277), és a tömegeket kellene nevelnie. Lukács egyetért Sztálinnal abban, hogy a művésznek a "lélek mérnökének" kellene lennie. Lukács a szociáldarwinizmusból származó kifejezéseket használ a szocialista realizmus dogmájának, miszerint a művészetnek a történelmet, a munkásosztály életét és eszméit kell ábrázolnia, nem megfelelő művészet leírására, pl. a l'art pour l'art-t "parazitának" nevezi, mert a művészetet leválasztaná az életéről, ellenséges ideológiákról, megsemmisítésért folytatott küzdelemről, likvidálásról beszél. A művészetnek a konkrét gyakorlathoz kellene kapcsolódnia, és valós képet kellene adnia a gyakorlatról és a társadalomról.

Az, hogy a művészet a kapitalizmust vagy a sztálinizmust dicsóíti-e, nem jelent különbséget maga a művészet szempontjából, mert mindkét esetben ideológiává válik, lerombolja a társadalomtól való autonóm távolságtartását. A művészet, amely propaganda, mindenképpen elveszíti autonómiáját, a társadalom mechanikus tükörképévé válik. Lukács a művészet funkcióját a munkásosztály életéről és érdekeiről valószerű képek előállítására redukálja. A szocialista realizmus, mint a sztálinizmus alatti művészet ideológiája nagyon szűk művészetfelfogással rendelkezett, a művészetet a Szovjetunió hőseinek, a forradalomnak, valamint a parasztok és a munkásosztály életének realista ábrázolására korlátozta. Ez az ideológia megfosztotta a művészetet a fantáziától, és az uralkodó érdekek totalitárius tükröződésévé alakította át. Az, hogy Lukács egyetért Sztálinnal abban, hogy a művésznek a lélek mérnökének kell lennie, azt mutatja, hogy osztja azt a nézetet, hogy a művészetnek manipulálnia kell. A mechanisztikus és technológiai dikció, amelyet ez a mondat használ (mérnöki...), azt mutatja, hogy a "szocialista realizmus" célja az elmekontroll és az instrumentális ész. A szocialista realizmus a kapitalizmus és a "ténylegesen létező szocializmus" közötti diszkontinuitás hipotézisét használta fel, hogy azzal érveljen, hogy a művészet mint olyan progresszív a szocialista társadalomban. A művészet fejlődését a társadalmi fejlődésre vezetik vissza, azt állítják, hogy a társadalom progresszív, és ezért a művészetnek is progresszívnek kell lennie. A szocialista realizmus csökkentette a művészeti stílusok sokféleségét, a realizmust az egyetlen igazi művészeti stílusnak nyilvánította, minden más művészeti stílus regresszív lenne.

Theodor W. Adorno (1958) szerint a szocialista realizmus filozófiájában a filozófia az

uralom eszközévé válik, Lukács érvei a vulgáris és mechanikus materializmus egy formája, dialektikátlanok és dogmatikusak. Lukács egy olyan társadalmat dicsőítene, ahol az igazságtalanság létezik, bár azt állítja, hogy azt megszüntették. A szocialista realizmus filozófiája ideologikus lenne, mert nem látná, hogy a művészetnek fenn kell tartania a

a valóságtól való eltérés, hogy igaz és autonóm legyen. Lukács egyszerűen megismételné a sztálinizmus katekizmusát, és a tudást a valóság mechanikus tükörképének tekintené. A művészet mint propaganda minden ideológiához hasonlóan a sztálinizmusban azt a funkciót töltené be, hogy meggyőzze az embereket arról, hogy a társadalom progresszív, bár még mindig heteronóm és elnyomó. Herbert Marcuse (1964: 129-135) megjegyzi, hogy a szovjet realizmus a fennálló társadalmi valóságot fogadná el végső művészi tartalomként, és nem lépne túl stílusosan vagy lényegileg ezen a valóságon. A szovjet realizmus feltételezné, hogy a társadalomnak elérkezik egy olyan állapota, ahol a művészet nem tudna egy ideális társadalmi állapot benyomását kelteni, mert egy ilyen ideált már elértek volna. Ezért a szovjet művészetnek a szovjet valóságot kellene "tükröznie". A szovjet rendszer megszüntetné a művészet transzcendenciáját, a szovjet realizmus a társadalmi ellenőrzés eszköze lenne. A szovjet művészet a szovjet élet romantikus és realista dicsőítése lenne, a disszonancia elutasítása, az absztrakció és a harmóniára való összpontosítás hasonlítana Platón idealista diktátumához, miszerint csak az egyszerű és harmonikus formák szépek,

A fasiszta realizmus dogmái a nemzetiszocializmusban a művészetet a Hitlert és a nemzetiszocialista rendszert dicsőítő ideológia és propaganda egyik formájává alacsonyították. Egy új társadalom mítoszát hozta létre, témái a haza, a család, a kemény munka, a vidék, a háború és a német hősök voltak. A művészetet a náci államnak rendelte alá és ellenőrizte. A modernizmust kiiktatták a művészetben, és "lealacsonyított művészetnek" (Entartete Kunst) tekintették. Azzal, hogy a művészetet propagandának tekintették, a művészet a társadalomra redukálódott, és elvesztette autonómiáját. André Breton és Diego Rivera (1938) megjegyzik, hogy a hitleri rezsim "azokat, akik még mindig beleegyeznek abba, hogy tollat vagy ecsetet ragadjanak, a rezsim házi szolgálóinak státuszába taszította". A művészet autonómiája a létezőt meghaladó tulajdonság, a totalitárius országokban a művészetnek ez a többlete megszűnik, a művészetet a fennálló totalitárius hatalmi viszonyok határozzák meg.

Friedrich W. J. Schelling (1800) esztétikai filozófiája szerint a művész olyan dolgokat és lehetséges értelmezéseket hoz létre műveiben, amelyeket ő maga nem teljesen tudatosan valósít meg. A műalkotás a végtelenség olyan reprezentációja, amelyet a véges értelem nem tud kifejtteni. Minden egyes valódi műalkotás tehát végtelenül értelmezhető, mert a szándékok végtelenségét képviseli. Ez nem jelenti azt, hogy a műalkotás értelmezésének diffúznak és irracionálisnak kell lennie. Inkább azt jelenti, hogy a szándéktalanságnak van egy végtelen birodalma, amely mindenképpen meghatározott. Olyan jelentéseket tartalmaz, amelyeket a művész nem tudatosan hozott létre. Egy valótlan műalkotásban, vagyis egy olyan műalkotásban, amely Schelling számára csupán képmutatást képvisel, a szándékok és a szabályok felszínesek. Nem végtelenek, hanem végesek. A valótlan műalkotás tehát a művész teljesen tudatos szándékainak lenyomata. Lehet a reflexió tárgya, de nem lehet a kitekintésé, mert ez utóbbi jellemzője az elmélyülés és az, hogy a végtelenségen nyugszik. Minden igaz műalkotást az különböztet meg a nem igaz műalkotástól, hogy abszolút szabad esztétikai termék. Schelling számára a művészt ellentmondás készíteti a műalkotás létrehozására, de ez az ellentmondás belső ellentmondás. A valótlan művészi produkciót olyan ellentmondások okozzák, amelyek a termelőn kívülről erednek. Ilyen, a művészet autonómiáját romboló külső hatásokra példa például a totalitárius rendszerek művészete (sztálinista realizmus, náci művészet stb.) vagy a kereskedelmi művészet és a művészeti piacok.

Ezért az ilyen műalkotások külső célokat szolgálnak. De a külső céloktól való függetlenség a művészet szentsége és szeplőtelenége (Schelling 1800: 293)¹¹. Ez az autonómia odáig terjed, hogy azt mondhatjuk, a művészetnek nincs köze a pusztá érzéki élvezet, az eszköztelenség és az erkölcs birodalmához. Schelling elképzelése a valódi műalkotások végtelenségéről, amely egy külső céloktól független, immanens logikát alkot, úgy tűnik, szorosan rokon a művészet autonómiájára vonatkozó hegeli elképzelésekkel, ahogyan azok

például Adorno és Marcuse műveiben is megtalálhatók.

¹¹ "Heiligkeit und Reinheit der Kunst" (Schelling 1800: 293).

Wassily Kandinszkij absztrakt művészeti koncepciója (amelyet filozófiailag a *Concerning the Spiritual in Art* című írásában vázolt fel, Kandinszkij 1912) a művészet absztrakt és nem ábrázoló jellegének lehetőségét hangsúlyozza. A művészeti szempontokat illetően Kandinszkij a realizmussal szemben állt, és így az e művészeti formára jellemző valóságtól való elvonatkoztatás új stílári paradigmat vezetett be. Filozófiai szempontból az absztrakt művészet Kandinszkij számára "szellemi forradalmat" (Kandinszkij 1912) jelent a materializmussal szemben, az absztrakció Kandinszkij számára a szellemet jelenti. Az absztrakt művészet által képviselt tárgyak nem anyagi szellemi entitások lennének, Kandinszkij számára az absztrakt festészet elve az anyag feloldódásaként és egy szellemi belső természet megteremtéseként működik. Az absztrakt művészet a belső szellemi világot képviselné, nem pedig egy külső valóságot. Bár Kandinszkij idealista művészetfelfogása nem látja, hogy a művészet mindig anyagi abban az értelemben, hogy a műalkotásoknak anyagi formája van, hogy szellemi tartalma a társadalmi valóság komplex átültetése (pl. társadalmi anyag), és hogy a művészet éppúgy hat a társadalomra, mint a társadalom a művészetre, szemléletének jelentősége abban rejlik, hogy megmutatta, hogy a művészet nem a természet vagy a társadalom egyszerű mechanikus ábrázolása, hanem a társadalomtól és a természettől absztrahál azáltal, hogy túlmutat a létezőn, és a Szépség eszméjét adja az embereknek egy olyan destruktív világban, amelyet a kizsákmányolás csúfsága és az utóbbi által megnyilvánuló eredmények nyomnak rá a bélyegüket.

Kandinszkij absztrakcionizmusa arra emlékeztet bennünket, hogy a művészet csak akkor kritikus, ha független az uralom logikájától, és önmagában és önmagának teremt törvényeket és valóságokat.

Az absztrakcionizmus a művészet autonóm jellegének alátámasztása, ezért nem meglepő, hogy a totalitárius rendszerek ellenezték ezt a művészeti stílust.

A projektív megközelítések a művészetet a társadalom meghatározó tényezőjének tekintik, különösen fontos rendszernek tartják, amely meghatározza más társadalmi rendszerek működését, struktúráit és gyakorlatát. A művészetet olyan rendszernek tekintik, amely abszolút értékeket képvisel, amelyek meghaladják a társadalmat. A hagyományos objektív művészetelméletek (mint például Baumgarten és Leibniz elméletei) a művészetet a Szépség Ideáljának tekintették, amely az istenséget képviseli, és ezért autonóm abban az értelemben, hogy a Szépség egy végtelen, transzcendentális, abszolút érték, amely független az emberi értékektől, a mindennapi élettől, az emberi gyakorlattól és az emberi érdekektől. A művészetet itt az eszmék létezésének legmagasabb vagy egyik legmagasabb formájának tekintik, azaz olyan rendszernek tekintik, amely a társadalmi rendszer hierarchiájában felsőbb pozíciót foglal el. A művészetet kvázi vallási rendszernek tekintik, amely az emberi lények és azok gyakorlata fölé emelkedik.

A dualista megközelítések a társadalmat funkcionálisan differenciáltnak tekintik, azaz azt állítják, hogy a társadalom minden egyes alrendszerének saját logikája és működési törvényei vannak, és ezért autonóm rendszer. A művészet tehát funkcionálisan autonóm lenne. Niklas Luhmann (1995) dualista megközelítése szerint a művészet funkcionálisan zárt rendszer és funkcionálisan autonóm, a társadalomban nem létezne más olyan rendszer, amely azt tenné, amit a művészet¹². A társadalom minden rendszere egyedi funkciót látna el. A művészet funkciója a modern társadalomban az lenne, hogy az érzékelést bevonja a kommunikációba, és hogy egy fiktív/képzeltbeli valóságot konstruál, amely megfigyelhető (Luhmann 1995, 4. fejezet, 215. o.). Luhmann számára a modern társadalom minden egyes alrendszere egy sajátos funkcióval foglalkozik, és nem rendelkezik a saját szerepén túlmutató funkciókkal. Minden rendszer működési szempontból autonóm lenne. A műalkotások önmagukat programoznak, önmaguknak adnák meg a formájukat, azaz ők döntenek el, hogy mi tartozik hozzájuk, mi lehetséges a műalkotásban, és mi marad ki. Luhmann számára a művészet fejlődését teljes mértékben saját logikája határozza meg, nem lennének külső hatások.

Egy ilyen dualista megközelítés nem ismeri el, hogy a művészet valóban kritikai és utópisztikus szerepet játszik a társadalomban, és hogy a művészet közvetve politikai, amennyiben olyan szférát biztosít, amely eltávolodik a közvetlen politikai és gazdasági viszonyoktól. Luhmann számára az a kérdés, hogy

¹²" Die moderne Kunst ist in einem operativen Sinne autonom. Niemand sonst macht das, was sie macht"
(Luhmann 1995: 218).

az autonómia az egyik működési funkció, nem pedig az, amely a művészetet sajátos rendszernek tekinti, amely pusztán létezésével kritizálja az uralmat. Luhmann egyszerűen a modern társadalom leírását adja úgy, ahogy van, nem érdeklődik a társadalom kritikájában, azt, ami van, a lehető legjobb rendnek látja, amit fenn kell tartani, és ezért a művészetet egyszerűen olyan rendszerként próbálja leírni, amely megmutatja, hogy milyen a valóság (Luhmann 1995: 499), nem pedig úgy, ahogy lehetne. Luhmann számára a művészeti rendszer autonómiája nem különbözik más rendszerek autonómiájától, az autonómiát nem a művészet természetének tekinti a modern társadalomban, hanem a modern társadalom minden rendszerének jellemzőjének. Az autonómia Luhmann számára semleges fogalom, megfosztja minden kritikai lehetőségétől. Míg Adorno számára a művészet autonómiája a társadalomtól való autonómia a kapitalista társadalmon belül, addig Luhmann számára a művészet autonómiája csak a társadalmon belüli funkcionális autonómia, amely a modern társadalom minden alrendszerére jellemző.

A művészet autonómiájának problémájára kielégítő megoldást adnak azok a dialektikus megközelítések, amelyek a művészetet a társadalom olyan társadalmi alrendszerének tekintik, amely kölcsönhatásban áll más alrendszerekkel, és bizonyos viszonylagos autonómiával rendelkezik. A művészet és a társadalom ilyen dialektikus viszonyát például Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse és Pierre Bourdieu írta le.

Adorno szerint a művészet túlmutat az empirikus valóságon, és olyan világot hoz létre, amely szemben áll az empirikus valósággal (Adorno 1970: 10). A művészet azért lenne 2ndrendű létezés, mert különbözik az empirikus valóságtól (14), a művészet kritikus eleme az immanencia lenne (386). A művészet mint szép látszat egyrészt megtévesztene az embereket, ha azonosulnának a művészettel, másrészt viszont felvilágosító társadalmi funkciója lenne, amennyiben nem-azonos. A művészetnek a kapitalizmusban kettős jellege lenne: az elidegenedés és az igazság. A művészet funkciója az elidegenedett valóság elítélése és egy boldog világ anticipációja lenne, ugyanakkor afirmatív is lenne, mert a menekülés szféráját képezné. A művészet a nem-létről való elmélkedéshez kapcsolódna (129). Adorno számára a művészetnek kettős jellege van a kapitalizmusban: Egyrészt társadalmi tény, a társadalom része, a társadalom által formált, a társadalom formájára adott reakció, másrészt az autonómia sajátos formáját képezi, amennyiben elhatárolódik a valóságtól, és saját törvényszerűségeket ad magának. A művészet pusztán létezésével negligálná és kritizálná a társadalmat (335), társadalmi funkciója az lenne, hogy funkciótlan (336f)¹³, szándék nélküli (19, 47), és a társadalom társadalmi antitézise lenne, amely nem vezethető le a társadalomból (19). A művészet a társadalommal szembeni ellenpozíciója révén válna társadalmivá (335), a társadalomban utópikus funkciója lenne (55f). A művészet funkció nélküli jellege lenne a tiltakozás formája az instrumentális ész kapitalista világa ellen. A tárgyak azáltal válnának széppé, hogy mozognak azzal szemben, ami van (82). Adorno számára a művészet racionalitása kritikai racionalitás: A művészet a kapitalizmus racionalitásának irracionalitását bírálja (86ff), a profit és a csereértéktől autonóm szférát alkot (337).

Herbert Marcuse (1977) szerint a művészet csak autonóm művészetként lehet társadalmi tényező. A művészet a társadalom része lenne, de a kapitalista társadalmat meghaladóan, a kapitalizmust meghaladó esztétikai formák autonóm szféráját alkotva. A művészet szépsége nem a társadalom ábrázolása, ahogyan az van, hanem a társadalom metaforája, ahogyan az lehetne. A művészet akkor rendelkezne radikális potenciállal, ha túllépne társadalmi kontextusán és felforgatná a tapasztalatot. Része lenne annak, ami van, és csakis e lét részeként szállhatna szembe a kapitalista létezéssel. A művészet nem pusztán egy gazdasági alap-ideológiai tükröződése lenne, ahogyan azt az ortodox marxizmus állítja, hanem a kapitalizmus közvetett kritikája lenne, amennyiben a létezés egy olyan relatív autonóm szféráját alkotja, amely meghaladja a tökefelhalmozás szféráját. Azáltal, hogy más

¹³ "Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren lässt, ist es ihre Funktionslosigkeit" (Adorno 1970: 336f).

az anyagi termelési folyamatból, a művészet képes lenne demisztifikálni az anyagi termelés által reprodukált valóságot. A művészet szembeszállna a kapitalista valósággal azáltal, hogy olyan valóságot állítana elő, amely valóságosabb a valóságnál. A művészet autonómiája nem a kizsákmányolt tömegekre való apellálással, hanem egy névtelen szubjektumra való apellálással konstituálna azáltal, hogy a kapitalista termelési folyamatoktól eltérő saját törvényszerűségeket hozna létre. A késő kapitalizmusban a művészet nem tudna forradalmi tömegekhez szólni, mert a tömegek nem forradalmiak, hanem integráltak, egydimenziósak és asszimiláltak lennének, ezért a művészet forradalmi jellege a kapitalizmusban abban állna, hogy képes felforgatni a tapasztalatokat (Marcuse 2000: 129-149). Marcuse (1977) szerint a művészet nem a társadalom átalakítása, de hozzájárulhat az emberi lények tudatának és hajtóerejének átalakításához, akik képesek megváltoztatni a világot. A művészet átformálná és lefordítaná a társadalmat, a valóság alternatív formájaként felszabadulást jelentene, a művészet szükségszerűen elidegenedne a kapitalista társadalomtól, és csak egy ilyen elidegenedett szféra jelentené a művészet autonómiáját (Marcuse 1972). A művészet csak a kommunizmusban veszítené elitista jellegét, mert az egyének szabadon társuló, jóléti egyéniségekké válhatnának. Marcuse számára a művészet egyrészt elidegenedett az empirikus valóságtól, és ezért irreális (Marcuse 2000: 51). Másfelől viszont a művészet egy autonóm szférát alkotva utópisztikus funkciót töltene be, megelőlegezné a szabad társadalmat, és emlékeztetné az embereket a szabadságra, noha az elnyomás totalitásában élnek (Marcuse 2000: 65). Ezért az is valóságosabb lenne a valóságnál (Marcuse 1977, 2000: 49f, 51f, 139f). A művészet közvetve megvilágíthatná a szabad társadalom politikai célját (Marcuse 2000: 52). Hasonlóan Adornóhoz, aki a művészetet egyszerre tekinti társadalmi ténynek és autonómnak, Marcuse számára a művészetnek kettős funkciója van: a társadalom afirmációja és negációja (Marcuse 2000: 99).

Adorno és Marcuse számára a művészet társadalmi funkciója a kapitalizmusban az, hogy az ember kapitalista elidegenedése miatt a társadalomtól való esztétikai, formai elidegenedést állítja előtérbe.

Pierre Bourdieu (1999) szerint a művészet nem akkor kritikus, ha társadalmi művészet, amely közvetlenül politizál, hanem akkor, ha a pénztől és a hatalomtól függetlenül fenntartja saját törvényeit, és *l'art pour l'art*-ként működik. Bourdieu számára a művész olyan értelmiségi, aki olyan tekintéllyel rendelkezik, amely a művészet vallási, politikai és gazdasági érdekektől való viszonylagos autonómiájából fakad.

Az értelmiségiek e hatalommal élve hatékonyan befolyásolhatták a politikai folyamatokat. A művészet autonómiája ma veszélyben lenne, mert a pénz világa egyre inkább áthatja a művészet világát. A gazdasági piaci logikától autonóm módon működő avantgárd piac további fennmaradása veszélybe kerülne.

A műalkotás a művész bizonyos szubjektív érzéseinek és aspektusainak, valamint a társadalmi korszak, amelyben él, bizonyos aspektusainak kifejezése, ábrázolása és tárgyiasítása. Egy adott korszak és társadalmi fejlődési mód társadalmi, politikai, gazdasági és kulturális struktúrái alakítják a művész életét és műveit, a műalkotás a társadalom és a művész társadalmi környezetének komplex, nem lineáris tükörképe. A műalkotások nem pusztán történelmi érzéseket és ismereteket tükröznek, hanem a társadalom és a művész társadalomról szerzett tapasztalatainak tükörképei.

A művészet szándékosan nem a társadalomra és a művész által megélt időkre irányul. Ennek ellenére automatikusan a társadalom része, mert a művész világnézetét a társadalom alakítja. A művészet a társadalom terméke. Sokféle műalkotás lehetséges, de hogy a művészet mely formái és konkrét műalkotások válnak valósággá, azt a művészet társadalmi kontextusa kondicionálja. A lehetetlen per definitionem nem lehetséges, azaz nem lehet vagy nem válhat.

A művészet azonban foglalkozhat a Lehetetlennel, és adhat róla elképzelést. A művészet csak immanens módon innovatív. A művészet részben nem szándékos, nem old meg társadalmi problémákat az eszközeivel. Ezért a művészi innováció magának a művészetnek a fejlődésére vonatkozik. Pl. amikor Picasso elkészítette az első kollázst vagy Duchamp az első tárgyát (object trouvé), akkor keletkezett az innováció a művészetben. A művészet nem tudja megváltoztatni a társadalmat, de olyan ötleteket adhat, amelyek erősítik a képzeletet és

így segít az embereknek abban, hogy kiszabaduljanak az egydimenziós gondolkodás uralkodó logikájából. A művészet nem politikai abban az értelemben, hogy közvetlenül egy jobb vagy szebb világot hoz létre, önmagában nem politikai gyakorlat, de erősítheti a szép társadalomról alkotott képzeletünket, és képeket adhat egy szebb jövőről. A szép és jó jövő megteremtése azonban nem művészeti gyakorlat, hanem társadalmi és politikai gyakorlat a valós társadalmi világban. Ezért a művészet nem közvetlenül politikai, csak közvetett módon politikai és kritikai, amennyiben a felhalmozás és a verseny uralkodó logikájának határozott negációja, amely a modern társadalmat minden területén formálja.

A művészetnek történelmi jellege van, elárul valamit arról a korról és történelmi társadalmi korszakról, amelyben létrejött. Wassily Kandinszkij jegyezte meg ezzel kapcsolatban: "Minden műalkotás korának gyermeke és sok esetben érzelmeink anyja. Ebből következik, hogy minden kultúrkorszak a maga művészetét hozza létre, amely soha nem ismétlődhet meg" (Kandinszkij 1912: 25).

A művészetnek ez a történelmi jellege a tartalomra és a technológiára egyaránt vonatkozik. A művészet megragadja a létrehozásának társadalmi pillanatát és korszakát, ezt a társadalmi termelési kontextust fejezi ki a benne lévő tartalomban és az általa alkalmazott technikákban. Pl. Andy Warhol Factory Artja az 1945 után a társadalmat uraló, a tömegtermelésen és a tömegfogyasztáson alapuló fordista kapitalista fejlődési modellben zajló életet fejezi ki. A Warhol által alkalmazott technikák a futószalagok által uralt gyárak szabványosított világában zajló életet tükrözik, művészetének tartalma pedig a fordista fogyasztói kapitalizmus kialakulóban lévő populáris kultúráját. A digitális művészet is tükrözi a társadalmi változásokat és a társadalmi differenciálódást a tudásalapú kapitalizmusnak vagy globális információs kapitalizmusnak leginkább nevezhető társadalom irányába (vö. Fuchs 2002, 2003a, Castells 1996, 2001). Az internet a tudásalapú társadalom központi médiumává vált, a művészetekben egyszerre használják a termelés és a bemutatás médiumaként, valamint olyan témaként, amellyel a művészek foglalkoznak.

Ezért bizonyos uralkodó művészeti formák és iskolák nem véletlenek, és nem is egy korszak gazdasági és politikai struktúrái határozzák meg őket, hanem a társadalmi fejlődés történelmi korszakának társadalmi struktúrái határozzák meg a lehetséges művészeti formákat, soha nem csak egy lehetséges formája van a társadalom egy bizonyos fejlődési állapotának a művészetben való tükröződésének, hanem többféle. Ezek közül néhányat a művészek aktívan valósítanak meg társadalmi csoportokként, amelyek domináns áramlatokat és egymással versengő művészeti stílusokat alkotnak. Egy korszak uralkodó művészeti stílusa nem vezethető le az uralkodó társadalmi struktúrákból, de nem is történelmietlen társadalmi vákuumban léteznek. A művészetnek viszonylagos autonómiája van a társadalomban.

A műalkotások társadalmi termékek, amelyek egy adott társadalmi korszak társadalmi viszonyait és kultúráját tükrözik. A művészet azonban a modern társadalom kialakulása óta sajátos helyzetet alakított ki, mint viszonylag autonóm rendszer, a műalkotások formáit és tartalmát nem lehet levezetni egy társadalmi formáció termelési és hatalmi viszonyaiból. Ezt nevezte Adorno a művészetek nem-azonosságának (Adorno 1970). A művészetek esztétikai dimenziója túlmutat a társadalom tényszerűségén (ami van), képes előrevetíteni egy szép, igazságos és igazságos társadalom lehetséges jövőjét. Az esztétikai formák túlmutatnak a modern társadalom elidegenedésén, és egy boldog és szép társadalmat vetítenek előre. A művészetek erősíthetik az emberek kreativitását és képzelőerejét, amelyek szükségesek ahhoz, hogy rendszereinket együttműködő és részvételi módon alakítsuk ki. A művészet olyan általánosított médium, amely képes az emberi törekvéseket tükrözni és különböző módon leképezni. Bár a művészet elsősorban esztétikai médium, mindig hordoz egy többé-kevésbé explicit etikai dimenziót. A művészetek esztétikája tehát rendelkezhet etikai dimenzióval.

A művészet autonómiájának kérdését történelmileg kell vizsgálni. A különböző társadalmi formációkban a művészet különböző mértékű autonómiával rendelkezik. A középkorban a művészet elsősorban vallási és politikai érdekeket szolgált. A művészet feladata volt az isteni és királyi szuverenitás ábrázolása. Ezért

a művészet ideológiai jellegű volt, a műalkotások formáit és tartalmát erősen befolyásolták az uralkodó társadalmi csoportok (arisztokrácia, vallás), a művészet strukturálisan úgy kapcsolódott a valláshoz és a politikai rendszerhez, hogy ez utóbbi két rendszer nagyon szigorúan befolyásolta a művészeti rendszert. A felvilágosodással, amely végül a modern kapitalista társadalom kialakulásához vezetett, a helyzet megváltozott: megjelentek a művészeti piacok, és a művészek versenyezni kezdtek a műalkotások eladásáért és a hírnév felhalmozásáért. Ezért a kapitalizmus felemelkedésével a művészeti rendszer viszonylag autonóm lett a vallástól és a politikától, és strukturálisan összekapcsolódott a gazdasággal. A gazdaság egyszerre tette lehetővé és korlátozta a művészeti rendszer autonómiáját: egyrészt csökkentette a művészetre gyakorolt politikai és vallási befolyást, másrészt a kapitalizmusban a művészetnek magának is meg kell próbálnia megvédeni az autonómia bizonyos szintjét az uralkodó gazdasági logikával szemben, és autonómiáját az a veszély fenyegeti, hogy átjárja a gazdasági logika, amely a műalkotásokat a pénztőke felhalmozásának érdekeit szolgáló pusztá árucikké alakítja. A művészet és a gazdaság strukturális összekapcsolódása lehetővé tette a művészet autonómiájának egy olyan szintjét (azaz a művészek szabadságát, hogy megválasszák műveik formáját és tartalmát), amely nagyobb, mint a művészet autonómiája a modernitás előtti időkben, ugyanakkor azonban a kapitalista logika a művészet autonómiáját is fenyegeti. A művészet teljes autonómiája csak egy olyan kommunista társadalomban képzelhető el, ahol minden ember jól kiforrott, önrendelkező egyéniség, akinek különböző tevékenységi területei vannak, ahol mindenki művész, ahol a bérmunka és a kemény munka a termelőerők fejlődésének köszönhetően megszűnt, és a tevékenység önválasztó és mentes a külső, elidegenített hatásoktól. Csak egy ilyen társadalomban válik a művészet önmagában és önmagáért való dologgá, és szabadulhat meg a külső érdekektől és erőktől. A kapitalizmusban a művészet annyiban autonóm, amennyiben el tud határolódni az áruk logikájától, és olyan jelentésszférát alkot, amely nem kívülről meghatározott társadalmi funkciókat tölt be. A középkorban a művészet ideológiai volt abban az értelemben, hogy elvárták tőle, hogy utánozza azt, ami van, azaz az uralkodó érdekeket. A művészet autonómiájának döntő kritériuma, hogy nem a természet és a társadalom utánzása, hanem hogy túllép azon, ami van, és erősíti annak képzetét, ami lehet vagy ami még nem-van. A művészet autonómiájának természete nem az utánzás, hanem az invenció, azaz az újdonság megteremtése.

Hogyan kapcsolódik a művészet a valósághoz? A művészet nem mechanikusan tükrözi a valóságot, és nem is teljesen más. A művészetnek van egy anyagi és egy képzeletbeli, szimbolikus és fiktív dimenziója is, azaz anyagi formákban létezik (mint a színdarabban játszó színészek, a zenei hangokat közvetítő hanghullámok, a műtárgyat alkotó tárgyak, a papír és a nyomdafesték egy regény esetében stb.), amelyeket érzékelünk és mentálisan értelmezzünk. A művészet anyagi és kognitív formában is létezik, egyszerre anyag és idea. A művészet valóságának minden szintje az ideától függ, nem létezhetnek művészeti ideák anyagi forma nélkül, és az anyagi formának nincs értelme anélkül, hogy a társadalom és az egyének értelmeznék. A művészet a társadalmi valóság egy sajátos szféráját alkotja, a valóság egy sajátos formája. Herbert Marcuse (2000: 139f.) ezzel kapcsolatban úgy érvel, hogy a művészet valósága nem a mindennapi élet valósága, és nem is pusztán képzeletbeli valóság. Annyiban lenne valóságos, amennyiben az emberek tevékenységeit, érzéseit, álmait és gondolatait mint az ember és a valóság lehetőségeit jeleníti meg. A művészet valósága olyan valóság lenne, amely minőségileg különbözik a tényleges valóságtól. A művészet irreális jellege (fiktív valóság) olyan valóságot alkot, amely valóságosabb és igazabb a valóságnál, mert a Szépség a lehetőségek ígérete, annak ígérete, hogy a valóság lehet más, mint ami, hogy a valóság nem rögzített, hanem válás és valóság a lehetőségben. A művészet nem mechanikusan tükrözi a társadalmat úgy, ahogyan az van, hanem a társadalom komplex, nem lineáris transzpozíciója, azaz a művészet valósága nem önkényes, minden egyes műalkotás és művészeti stílus egy adott társadalmi korszak gazdasági, politikai és kulturális viszonyainak kifejeződése. A műalkotás önmagában is valóság, amely szimbolikus és anyagi dimenzióval

rendelkezik, és a társadalom komplex és nem lineáris transzpozíciója. A művészet formájára nem lehet következtetni a gazdaság, a politika vagy a kultúra állapotából. A pénz, a hatalom és az uralkodó értékek, valamint azok a társadalmi viszonyok, amelyekbe ezek a struktúrák beágyazódnak, feltételezik a művészet állapotát, de nem határozzák meg azt. Ott van a

számos, végtelen módja van annak, hogy a művészet hogyan "reagálhat" egy adott társadalmi állapotra, meghatározatlan, hogy miként reagál, az azonban meghatározó, hogy a társadalom egy történelmi korszakának valamilyen típusú és formájú művészi kifejeződése lesz. A társadalom valóságának és a művészet valóságának viszonya tehát összetett és nem lineáris, ez egy kölcsönhatási viszony. A művészi produkció a társadalom nem-azonos tükörképét hozza létre, amely túlmutat azon, ami van, és képzeletet igényel. A művészet más társadalmi rendszerekre annyiban hat, amennyiben van

pl. a művészetről szóló nyilvános és politikai viták és a művészek közvetlen megjegyzéseket tesznek a társadalom állapotáról. A művészeti rendszer hatása a társadalom más rendszereire azonban meglehetősen csekély, mert a művészet úgy próbálja megőrizni autonómiáját, hogy elzárja univerzumát a pénz, a hatalom és az ideológia világától. A társadalomnak a művészetre gyakorolt politikai hatása is létezik, amikor a politikusok támogatásokat adnak a művészeknek, hogy lehetővé tegyék vagy korlátozzák a művészeti rendszer autonómiáját, vagy amikor a totalitárius társadalmakban a politikai rendszer megpróbálja cenzúrázni a művészetet. A művészet arra törekszik, hogy elhatárolódjon a társadalomtól, igyekszik minimalizálni más alrendszerek befolyását saját működésére. A művészet abban az értelemben is funkciótlan, hogy a társadalomnak nincs szüksége művészeti rendszerre ahhoz, hogy létezzen, el lehet képzelni egy társadalmat műalkotások és művészek nélkül. A művészeti rendszerben való részvétel nem kötelező (mint például a kapitalista gazdaságban, ahol az embereknek legalább bémunkásként részt kell venniük, hogy létezni tudjanak és megélhetést termeljenek), az anyagi termelés a társadalom számára szükségszerűség, a művészi termelés önkéntes gyakorlat, amely csak egy olyan társadalomban lehet igazán szabad, ahol a szükségszerűség megszűnt, és a szabadság vált normává, azaz egy olyan társadalomban, ahol mindenkinek van ideje és lehetősége arra, hogy művész legyen.

A társadalomnak van egy gazdasági alapja, azaz az embernek először meg kell termelnie a közvetlen létét (élelem, fedél, stb.), mielőtt politikai döntésre juthatna, és művésszé válhatna. Az alapot a társadalom azon rendszerei alkotják, amelyek közvetlen létehez szükségesek, míg a felépítmény feletti rendszerek csak közvetve szükségesek. A társadalom egymással összefüggő alrendszerekből áll (ökológia, technológia, gazdaság, politika, kultúra). A kultúra a társadalomnak az az alrendszere, ahol gyakorlatilag az egész életmódot és küzdelmet jelentő értelmes struktúrák konstituálódnak (Fuchs 2005). A művészet a tudomány, az oktatás, a tömegmédia és a fizikai rekreáció rendszerei (sport, orvostudomány) mellett a modern társadalom kulturális alrendszerének egyik alrendszere. A művészet nem mechanikusan meghatározott alap, nem más rendszerek lineáris következménye. Az alap előfeltétele, szükséges, de nem elégséges feltétele a művészethez hasonló szuperstrukturális rendszereknek, az alap a szuperstruktúra komplex, nem lineáris kreatív tükröződése, a művészethez hasonló szuperstrukturális rendszerek az alap komplex, nem lineáris kreatív tükröződései. Az alap (csakúgy, mint más rendszerek, például a politika és a kultúra más alrendszerei) korlátokat szab és nyomást gyakorol a művészetre, lehetővé teszi és korlátozza a művészet sokszínűségét.

Marx és Engels nem a gazdasági termelésre redukálta a felépítményi formákat, ahogyan azt sokan feltételezték és feltételezik. Számukra az alap sokkal alapvetőbb, mint a felépítmény, de a társadalmi lét mindkét területe kölcsönhatásban van egymással. "A politikai, jogi, filozófiai, vallási, irodalmi, művészeti stb. fejlődés alapja a gazdasági fejlődés. De mindezek egymásra és a gazdasági alapra is reagálnak. Nem arról van szó, hogy a gazdasági helyzet az *ok és egyedül aktív*, míg minden másnak csak passzív hatása van. Inkább kölcsönhatás van a gazdasági szükségszerűség alapján, amely végső soron mindig érvényesül" (Engels 1894).

Marx az alap- és művészi felépítmények egyenlőtlen fejlődésének lehetőségéről beszél. Ez a lehetőség a művészetnek a társadalomtól (azaz a társadalom más alrendszereitől) való

viszonylagos autonómiájából adódik. Ez például azt jelenti, hogy a társadalom válsága nem vonja maga után a művészeti rendszer alapvető változásait, és hogy a művészet alapvető változásai a társadalom alapvető változásai nélkül is végbemehetnek. "A művészetek esetében köztudott, hogy virágzásuk bizonyos időszakai kiesnek

a társadalom általános fejlődésével, tehát a társadalom szervezetének anyagi alapjaival, mintegy csontvázszerkezetével is arányban áll. Például a görögök a modernekhez vagy Shakespeare-hez képest. Még azt is felismerik, hogy bizonyos művészeti formák, pl. az eposz, már nem hozhatók létre világekorszakalkotó, klasszikus nagyságukban, mihelyt a művészeti termelés, mint olyan, megkezdődik; vagyis hogy bizonyos jelentős formák a művészetek birodalmán belül csak a művészi fejlődés fejletlen fokán lehetségesek" (Marx 1857: 640).

A művészet tartalmának politikailag semlegesnek kell lennie? Elveszíti-e a művészet kritikai jellegét és autonómiáját, ha politikai művészet? A művészet minden bizonnyal azonossá és ideologikussá válik, ha az uralmat dicsőíti, mint például a náci művészetben vagy a szocialista realizmusban, de a középkorban a művészetet uraló vallásos festményekben és uralkodói portrékban is. Az ilyen művészet elveszíti autonómiáját, mert nem lép túl azon, ami van, nem irányul a jövő felé, a Létre, nem pedig a Leszre és a Még-nemre irányul. A művészet akkor politikai, ha formája és tartalma nem azonos, és így negligálja az uralom és a kizsákmányolás logikáját. Ezért a művészet nem politikai tartalmának a társadalomban politikai jellege van. Ha a művészet tartalma közvetlenül politikai, akkor elveszíti autonómiáját? A politikai művészet a művészet egy sajátos formája, nem ideológiai, nem identikus és autonóm, ha nemcsak a világról ad képet, ahogyan az van, hanem ahogyan az lehetne, ha a lehetőségre orientálódik. A politikai művészet konkrétabb, mint más művészeti formák, gyakran közvetlenül kommentálja a társadalmat. Ez nem szünteti meg automatikusan a művészet autonóm jellegét.

5. Művészet, kapitalizmus, kommunizmus

A művészet a kapitalizmusban, mint a szellemi termelésnek a bér munka világától eltérő szférája, előrevetíti a kommunista társadalmat, ahol a bér munka alárendelődik, és a szellemi munka minden ember képességeinek szabad kibontakozásának részévé válik. A művészet a munkán túli létezés szféráját választja. A kommunizmus egy olyan társadalom, ahol az emberek önmaguk lehetnek oly módon, hogy nem kényszerülnek arra, hogy másoknak termeljenek, és mások gazdasági és politikai parancsait kövessék, hanem van idejük és szabadságuk az önrendelkezésre, valamint az alulról jövő demokrácián alapuló kollektív döntési és termelési folyamatokra. Ezért a kommunizmusban nincs olyan logika, amely az embereket eszközként határozza meg a gazdasági pénztőke és a politikai hatalom felhalmozásának céljai érdekében, és amely elidegenedést jelent; az emberi lények meghatározhatják és önmaga határozhatja meg saját céljaikat, az emberi élet nem más külső érdekek célja, hanem önmagában és önmagáért való cél. Az elidegenedett célok hiánya a szabad társadalomra jellemző, a művészet logikája már ma is bizonyos mértékig hasonlít a kommunizmus logikájára, amennyiben az autonómia bizonyos szintjét meg tudja őrizni.

A művészetet nem lehet árucikként fogyasztani, a befogadás folyamatában szellemi munkát igényel. Nem magántulajdon, mert a társadalomról szóló tudás, amelyet tartalmaz, nem birtokolható anyagilag, mint a pénz vagy egy tárgy. A késő kapitalizmusban azonban a művészet bizonyos mértékig árucikké válik, a kulturális ipar megpróbálja a műalkotásokat a piacokon eladni.

A művészet mechanikus sokszorosítása lehetővé teszi a műnyomatok piacát, a műalkotás többé már nem egyedi darab a múzeumban, hanem a tömegeket szólítja meg sokszorosított formában, amelyet pénzzel cserélnek el, és így árucikké válik. Marx rámutatott arra a tényre, hogy a művészet lehet a tőke alá rendelt vagy a tőkétől független, lehet produktív vagy nem produktív munka, attól függően, hogy a tőke számára értéktöbbletet termel-e vagy sem: "Pl. Milton, aki 5 fontért megcsinálta az *Elveszett Paradicsomot*, *nem produktív munkás* volt. De egy író, aki gyári munkát végez a kiadójának, *produktív munkás*. Milton ugyanolyan okból termelte az *Elveszett Paradicsomot*, mint ahogy a selyemhernyó selymet termel. Ez a *saját*

természetének kifejeződése volt. Később 5 fontért adta el a terméket. De az irodalom lipcsei proletárja, aki könyveket rak össze (mint például a

politikai gazdaságtani kompendiumok) kiadója irányítása alatt *termelőmunkás*, mivel termelése eleve a tőke alá van rendelve, és csak azért történik, hogy a tőke felértékelhesse magát. Az énekesnő, aki saját számlájára adja el a dalait, *nem termelő munkás*. De ugyanez az énekesnő, akit egy impresszárió szerződtet, aki azért énekelte, hogy pénzt keressen, *termelőmunkás*. Ő ugyanis tőkét termel." (Marx 1863: 377).

A művészet mint árucikk különösen az irodalomban és a zenében található meg, mivel a könyvek és a zene könnyen reprodukálhatók iparilag, míg a festmények és a színdarabok gyakran kapcsolódnak a közvetlen eredeti élmény gondolatához, amely nem reprodukálható, vagy csak olyan formában reprodukálható, amely nem teszi lehetővé az eredeti élményt. Különösen a fordista kapitalizmus felemelkedése óta a művészet egyre inkább árucikké vált. A tömegtermelés, a tömegfogyasztás, a technológiai reprodukció és a gazdasági felhalmozás logikája egy olyan kulturális ipar kialakulását eredményezte (Horkheimer/Adorno 1944), amely a művészetet népszerűsíti annak érdekében, hogy áruként értékesítse és gazdasági tőkét halmozzon fel. Ennek eredményeképpen a "populáris kultúra" tömegközönséget elérő formái alakultak ki. A művészet mint áru elveszíti autonómiáját? Az áruforma gyakran valóban megsemmisíti a művészet autonóm jellegét, de ez nem egyszerűen annak köszönhető, hogy a művészetet reprodukálják és eladják. Egy műalkotás akkor is műalkotás, ha valaki megnézi egy múzeumban, de akkor is egy műalkotás reprodukciója, ha valaki otthon egy poszteren nézi meg. Amíg a műalkotás formája összetett, nem azonos, reflexiót és értelmezést igényel, és erősíti a képzeletet, addig a műalkotás eltér az instrumentális racionalitás uralkodó kapitalista logikájától, és ezért autonóm. Ez akkor is így lehet, ha a műalkotásokat árucikkként értékesítik, az áruforma nem semmisíti meg automatikusan a művészet autonómiáját. De gyakran a kereskedelmi populáris kultúra a fogyasztás triviális formájává válik, amely közel áll az instrumentális ész logikájához, egydimenziós. A populáris kultúra ilyen formái közel állnak a kapitalizmus uralkodó gazdasági logikájához, kereskedelmi, nem autonóm kulturális terméknek/árunak kell tekinteni őket. A népszerűség mint olyan nem semmisíti meg automatikusan a komplexitást és az autonómiát, de felmerül a kérdés, hogy a populáris kultúra triviális formái művészetnek tekinthetők-e vagy sem. Ha egy műalkotást folyamatnak tekintünk, akkor a műalkotás autonómiájának egyik kritériuma lehet a forma nem-azonossága, vagyis az autentikus műalkotás olyan forma, amely maga is egy fejlődési folyamat, amely újdonságot, spontaneitást, folytonosságot és diszkontinuitást, emergens minőségeket és meglepetéseket tartalmaz.

A műalkotás egyszerre anyagi és szimbolikus forma. Értékét mint terméket nem az értéktörvény határozza meg, azaz gazdasági értékét nem a művész által ráfordított munkaórák száma határozza meg. A műalkotás gazdasági értéke általában magasabb, mint a munkaértéke, azaz a műalkotás eszmei dimenziója, a társadalom által neki tulajdonított jelentések és különösen a művész hírneve további gazdasági értéket teremt a műalkotásnak. Egy műalkotás szimbolikus értéke, vagyis az a hírnév, amelyet a műalkotás a művészeti rendszeren belül teremt, eltérhet a gazdasági értékétől, vagyis nem feltétlenül azok a műalkotások, amelyek tömeges közönséghez jutnak el, azok a műalkotások, amelyeket a művészeti közösségen belül leginkább a művészet értékes értékeinek képviselőjeként ismernek el. A szimbolikus érték a művészeti rendszerben belsőleg is létrejöhet, és átalakulhat gazdasági értékévé, azaz egy művész hírnevének felhalmozása növelheti közönségét. Marcel Duchamp ready-mades (például "Roue de Bicyclette" 1913 (kerék és kerékpár), "Egouttoir" 1914 (palacktartó), "In Advance of the Broken Arm" 1915 (hólapát), "A Bruit Secret" 1916 (fémlemezbe zsiniggombolyag), vagy a "Fontaine" 1917 (pissoir)), ahol a mindennapi élet egyszerű tárgyait mutatják be műalkotásként, azt mutatják, hogy egy műalkotás művészi és gazdasági értékét nagyban befolyásolja a művész hírneve a művészeti rendszerben és a társadalomban. Egy műalkotás gazdasági értékét nem a művész által

befektetett munkaidő, hanem a művész teljes társadalmi kontextusa, valamint a művész által a művészeti területen és a társadalomban elért hírnév teremti meg. Egy műalkotás csak akkor tekinthető gazdasági és művészeti értéknek, ha a társadalom elismeri, hogy fontos műalkotás. Ezért is szimbolikus értéket képvisel a

a művészet, annak művészi értéke nem a művész maga, hanem a kritikusok, tudósok, politikusok, múzeumok, kiadók, galériák, gyűjtők, akadémiák, közönség egész univerzuma hozza létre, amely társadalmilag termeli ki egy műalkotás jelentését.

A művészet az esztétikai művek előállításának és fogyasztásának gyakorlata, egy olyan rendszer, amely egy bináris kódra épül, amely különbséget tesz az esztétikai szép (esztétikus) és az esztétikai nem szép (nem esztétikus) között. A művészet tehát vitatott jellegű, de nem abban az értelemben, hogy vannak olyan műalkotások, amelyek nem művészet vagy nem műveltek, hanem abban az értelemben, hogy a modern társadalomban az egyének és csoportok különböző esztétikai preferenciákkal és ízléssel rendelkeznek, amelyek egymással versengenek, és a "jó művészet" és a "rossz művészet" közötti különbségtételen alapuló szimbolikus harc viszonyait alkotják. A társadalom társadalmi struktúrája feltételezi a különböző, egymással versengő ízléseket. Pierre Bourdieu (1986) hangsúlyozta, hogy a kapitalizmus nem pusztán a tőkefelhalmozás gazdasági rendszere, hanem olyan társadalmi formáció, amely a gazdasági (tulajdon, pénz, áruk), politikai (hatalom, társadalmi kapcsolatok) és kulturális (képzettség, oktatás, tudás) tőkékért versengő társadalmi csoportok felosztásán alapul. A modern társadalom osztályszerkezete a gazdasági, politikai és kulturális tőke egyenlőtlen elosztásán alapul, a domináns osztályok más csoportok rovására halmoznak fel tőkét. A domináns csoportok anyagi és szimbolikus osztályharcok révén próbálják stabilizálni az osztályszerkezetet. A szimbolikus harcok a szimbolikus tőkékért és ízlésért folytatott harcok, amelyek az osztályok közötti különbségtételeket hivatottak létrehozni, hogy ideológiailag biztosítsák bizonyos csoportok uralmát. A szimbolikus tőke a tőke egy olyan formája, amely különbséget tesz az osztályok között, és olyan különbségeket hoz létre, amelyek megkülönböztetik a társadalmi osztályokat. Az értékesnek tekintett státuszszimbólumok felhalmozásával az uralkodó társadalmi osztályok megpróbálják megvédeni státuszukat, az uralt osztályok pedig státuszt próbálnak szerezni. A művészet a kapitalizmusban olyan ízléseket hoz létre, amelyeket a domináns osztályok arra használnak, hogy megkülönböztessék magukat a domináns osztályoktól. Új esztétikai stílusokat és ízléseket szereznek be annak érdekében, hogy az uralkodó osztályok felsőbbrendűségét szimbolizálják. A művészeti alkotásokat más kulturális megnyilvánulásokhoz hasonlóan az osztályok megkülönböztetésének szimbólumaként használják. A művészet a kapitalizmusban a fogyasztási folyamat során a társadalmi különbségek legitímálásának társadalmi funkcióját tölti be. Ezért a művészet a kapitalizmusban antagonistá: Egyrészt olyan szférát alkot, amely viszonylag autonóm az uralkodó gazdasági logikától, vagyis olyan funkció nélküli szférát, amely negligálja az instrumentális értelmet, másrészt ez az autonómia a művészet elitista jellegén alapul, amely a művészetet olyan ideológiává teszi, amely szimbolikus reprodukálja az uralkodó és az uralt osztályok közötti különbségeket. Bourdieu (1986) azt állította, hogy az ízlés és a tőke társadalmi eloszlása között kapcsolat van. Empirikusan kimutatta, hogy az uralkodó osztályok a művészet rendkívül kifinomult, összetett értelmezést igénylő formáit részesítik előnyben, míg az uralkodó osztályok a populáris kultúra egyszerűbb, könnyen érthető és közvetlen jelentéssel bíró formáit, amelyek nem igényelnek sok értelmezési munkát. "Így azt találjuk, hogy minél magasabb az iskolázottsági szint, annál nagyobb azoknak a válaszadóknak az aránya, akik arra a kérdésre, hogy egy tárgysorozatról szép fényképeket lehetne-e készíteni, a népszerű csodálat hétköznapi tárgyait - egy elszóródás, egy naplemente vagy egy tájkép - mint 'vulgáris' vagy 'ronda' tárgyakat utasítják el, vagy mint 'triviális', ostoba, kissé 'vizes', vagy Ortega y Gasset kifejezésével élve, naivan 'emberi' tárgyakat utasítják el; és annál nagyobb azoknak a válaszadóknak az aránya, akik a reprezentáció autonómiáját állítják a reprezentált dologgal szemben, kijelentve, hogy egy szép fénykép, és még inkább egy szép festmény készülhet a társadalmilag értelmetlennek minősített tárgyakból - egy fémkeretből, egy fa kérgét, és különösen a káposztát, amely par excellence triviális tárgy - vagy csúnya és visszataszító - mint például egy autóbaleset, egy hentesbódé (a Rembrandt-utaláshoz választották) vagy egy kigyó (a

Boileau-utaláshoz) - vagy helytelen - e.g., egy terhes nő" (Bourdieu 1986: 35). A kapitalizmus megtagadja az uralkodó osztályoktól azt a kulturális, gazdasági és társadalmi tőkét, amely szükséges ahhoz, hogy teljes mértékben részt vehessenek a művészeti rendszerben.

A művészet a tőkefelhalmozás és a bérmunka logikájától eltérő és viszonylag autonóm rendszer. A késő kapitalizmust a munka nagyon antagonisztikus jellege jellemzi: A termelőerők fejlődése és az emberi tevékenységeket automatizáló termelőtechnológiák, például a számítógép megjelenése olyan helyzetet teremtett, amelyben a társadalmilag szükséges munka össz mennyisége folyamatosan csökken, de a munka nem úgy oszlik meg, hogy minden ember kevesebbet dolgozzon, mint a társadalmi fejlődés korábbi időszakában, és így több szabadideje legyen. Az eredmény a munka világának széttöredezettsége: nő a munkanélküliség, sok embernek van bizonytalan munkája, egyre több ember szegény, bár dolgozik, a magasan képzett, magas béreket kereső dolgozók kis elitjével szemben áll a dolgozó szegények és munkanélküliek egyre növekvő osztálya, amely a létért küzd. A "munka vége" nem több szabadságot és szabadidőt eredményezett, hanem több kizsákmányolást és rabszolgaságot. A termelőerők fejlődése objektíve feltételezi a kommunizmus lehetőségét, vagyis egy olyan társadalomét, ahol a bérmunka és a nehéz munka megszűnt, ahol a technológiai termelőképeseknek köszönhetően a kötelező munkaidő minimálisra csökkenthető, és az emberek maximálisan önrendelkezési joggal rendelkeznek. A termelőerők ma hordozzák egy olyan társadalom lehetőségét, amely a szabadság és a szellemi munka birodalma, és amely túllép a kétkezi munkán és a bérmunkán. A kommunizmus a szubjektivitás felszabadítását jelenti a tőke kötelékei alól, a szabad szubjektumok fejlődését a magasan szocializált termelőerők segítségével. A termelőerők ma egyre inkább kooperatív jellegűek, de a kapitalista társadalom negligálja az együttműködést, és még mindig a versenyen és a kizsákmányoláson alapul. A művészet a kapitalizmusban nem demokratikus, csak a művészeknek és a művészetfogyasztóknak van egy kis elitje, ezek azok az emberek, akik megengedhetik maguknak azt a luxust, hogy sok időt fordítsanak az esztétikai élvezetekre. De van egy egyre növekvő emberi osztály, amelyik a nyomorral és a szegénységgel szembesül, és idejének nagy részét a túlélés érdekében kell befektetnie. Őket megfosztják a művészettel való foglalkozáshoz szükséges időtől és műveltségtől. Ezért a művészet a kapitalizmusban szükségszerűen elitista és antidemokratikus. Csak egy kommunista társadalomban, ahol az emberek jól képzett egyénekké váltak, akiknek maximális szabadidejük van, mindenki lehet művész és a művészet kritikus szemlélője. A kommunizmus megszünteti az osztályok közötti különbséget, és így a különböző ízlések közötti különbséget is, ami egy heteronóm társadalomra jellemző, a kommunizmusban mindenki szabadon alkothat művészetet, és rendelkezik a művészetről való szakmai gondolkodáshoz és diskurzushoz szükséges műveltségi szinttel és kritikai reflexió képességével.

Marx számára a kommunizmus a jól képzett egyének társadalma, akiknek nincsenek különálló szinguláris tevékenységeik, hanem az alkotó gyakorlat plurális területei: "Mert amint a munkamegosztás létrejön, minden embernek van egy sajátos, kizárólagos tevékenységi köre, amelyet rákényszerítenek, és amelyből nem tud kiszabadulni. Vadász, halász, pásztor vagy kritikus-kritikus, és annak kell maradnia, ha nem akarja elveszíteni megélhetési forrásait; míg a kommunista társadalomban, ahol senkinek sincs egy kizárólagos tevékenységi köre, hanem mindenki bármelyik ágazatban kiteljesedhet, amelyben csak akar, a társadalom szabályozza az általános termelést, és így lehetővé teszi, hogy ma egyet csináljak, holnap megint mást, reggel vadászhaszak, délután halászhaszak, este marhákat neveljek, vacsora után kritikus legyek, ahogyan éppen kedvem tartja, anélkül, hogy valaha is vadász, halász, pásztor vagy kritikus lennék" (Marx/Engels 1846: 33).

Az ilyen jól képzett egyénekre alapozva a művészet a kommunizmusban demokratikus és pluralista törekvés lenne, megszűnne a művész és a közönség, valamint a műértő és a filiszter közötti elkülönülés, amely a heteronóm társadalmakban a munkamegosztásból fakad: "A művészi tehetség kizárólagos koncentrációja egyes egyénekből, és az ezzel együtt járó elfojtása a széles tömegben a munkamegosztás következménye. Még ha bizonyos társadalmi

viszonyok között mindenki kiváló festő lenne is, ez korántsem zárna ki annak lehetőségét, hogy mindegyikük egyben eredeti festő is legyen, úgyhogy itt

az "emberi" és az "egyedi" munkaerő közötti különbség is merő ostobaság. Mindenesetre a kommunista társadalomszervezéssel. Megszűnik a művészeknek a helyi és nemzeti szűkösségnek való alárendelése, amely teljes egészében a munkamegosztásból ered, és az egyénnek valamilyen meghatározott művészetnek való alárendelése is, amely kizárólag festővé, szobrászá stb. teszi őt; maga a név is bőségesen kifejezi szakmai fejlődésének szűkösségét és a munkamegosztástól való függését. A kommunista társadalomban nincsenek festők, hanem csak olyan emberek, akik más tevékenységek mellett festészettel is foglalkoznak" (Marx/Engels 1846: 379).

André Breton és Diego Rivera (1938) a német fasizmus és a sztálinizmus¹⁴ hatására írt *Manifesztum a független forradalmi művészetért* című művében azt állítja, hogy a művészetnek függetlennek kell lennie ahhoz, hogy forradalmi legyen. "Az igazi művészet képtelen arra, hogy ne legyen forradalmi, ne törekedjen a társadalom teljes és radikális újjáépítésére" (Breton/Rivera 1938).¹⁵ A művészet szabadsága azt jelentené, hogy a művész szabadon választja meg a művészeti témákat, és hogy e választásoknak nincs semmilyen korlátozása. A kiáltvány követeli: "A művészet függetlenségét - a forradalomért. A forradalmat - a művészet teljes felszabadításáért!" (ibid.). Breton felfogása a művészet függetlenségéről, Schelling elképzelése a művészet végtelenségéről, valamint a hegelimarkista tudósok, például Adorno és Marcuse elképzelése a művészet autonómiájáról azt a gondolatot tükrözi, hogy a művészet az uralmat kritizálja azáltal, hogy az uralom logikájától autonóm szférát alkot, és így egy olyan társadalmat vetít előre, amely felszabadul a kizsákmányolás és az uralom alól, és amelyben az egyének szabadon társulhatnak és meghatározhatják önmagukat.

A sajtószabadságról folytatott vitában Marx az újságírás szerepét elemezte a kapitalizmusban, és megelőlegezte a művészet kritikai autonómiájának gondolatát: "Az írónak természetesen keresnie kell ahhoz, hogy élni és írni tudjon, de semmiképpen sem azért kell élnie és írnia, hogy keressen. [...] az író egyáltalán nem úgy tekint a munkájára, mint *eszközre*. *Öncél*, olyan kevéssé eszköz neki magának és másoknak, hogy ha kell, *a* létét is feláldozza *a* létezéséért. [...] *A sajtó elsődleges szabadsága abban rejlik, hogy nem mesterség*" (Marx 1842: 70f). Ezek a kijelentések általánosíthatók a művészet kapitalizmusban betöltött szerepére. Ezért mondhatjuk, hogy a művészeknek a kapitalizmusban el kell adniuk műveiket, hogy létezni tudjanak, de létének lényege nem a művek eladása kell, hogy legyen. Marx már itt megfogalmazta a művészet kritikai autonóm funkciójának belátását, amikor azt mondta, hogy az igazi műalkotás önmagában dolog, és nem elsősorban üzlet.

Hivatkozások:

Adorno, Theodor W. (1958) *Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács "Wider den missverstandenen Realismus"*. In: In: Henrich/Iser (1999) pp. 313-342.

Adorno, Theodor W. (1970) *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main. Suhrkamp.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750/1961) *Aesthetica*. Hildesheim. G. Olms.

Benjamin, Walter (1935) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Gesammelte Schriften, Vol. 7*. Frankfurt/Main. Suhrkamp.

¹⁴ A kiáltványt Breton és Rivera írta alá, de úgy vélik, hogy Leó Trockij és André Breton írta.

¹⁵ Herbert Marcuse a chicagói szürrealistákhoz írt leveleiben (Marcuse 2000: 109-128) a Kiáltványnak ezt a kulcsfontosságú passzusát idézte (Marcuse 2000: 123), hogy azzal érveljen, hogy a művészet nem forradalmi a munkásosztály megszólításával és a tömegek utcára vitelével, mert az egydimenziós kapitalista társadalomban a munkásosztály manipulálható, ezért csak a műalkotások formája lehet forradalmi az instrumentális valóság felforgatásával és a képzelet erősítésével. Más írásaiban Marcuse azt mondja, hogy a forradalmi irodalom nem

lehet proletár egy olyan társadalomban, ahol a proletárok nem forradalmiak (Marcuse 1972: 121), és hogy a művészet nem forradalmi, ha a munkásosztály számára készül, hanem a forradalmi művészet a művészet formájára orientálódik (Marcuse 1977: 197).

- Bloch, Ernst (1959) *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt/Main. Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1986) *A megkülönböztetés*. London. Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1999) *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt/Main. Suhrkamp.
- Breton, André/Rivera, Diego (1938) *Manifesztum egy független forradalmi művészetért*. In: Caws, Mary Ann (szerk.) *Kiáltvány. Az izmusok évszázada*. Lincoln. University of Nebraska Press. pp. Castells,
- Manuel (1996) *A hálózati társadalom felemelkedése*. Oxford/Malden. Blackwell.
- Castells, Manuel (2001) *Internet Galaxy. Gondolatok az internetről, az üzleti életről és a társadalomról*. Oxford. Oxford University Press.
- Engels, Friedrich (1894) *Engels Borgiusnak*. In: *Marx and Engels Correspondence*. International Publishers.
- Fiske, John (1987) *Televíziós kultúra*. London. Routledge.
- Fuchs, Christian (2002) *Krise und Kritik in der Informationsgesellschaft. Soziale Selbstorganisation im informationengesellschaftlichen Kapitalismus, Teil 2*. Norderstedt. Libri.
- Fuchs, Christian (2003a) *Globalizáció és önszerveződés a tudásalapú társadalomban*. In: tripleC - E- Journal for Cognition, Communication, Co-operation (<http://triplec.uti.at>), Vol. 1, No. 2, pp. 105-169. [http://triplec.uti.at/articles/tripleC1\(2\)_Fuchs.pdf](http://triplec.uti.at/articles/tripleC1(2)_Fuchs.pdf)
- Fuchs, Christian (2003b) *Structuration Theory and Self-Organization*. In: (2003), 16. kötet, 4. szám. 133-167. o. pp. 133-167.
- Fuchs, Christian (2003c) *Együttműködés és önszerveződés*. In: TripleC (Cognition, Communication, Co-Operation) (<http://triplec.uti.at>), Vol. 1 (2003), No. 1, pp. 1-52.
- Fuchs, Christian (2005) *A modern társadalom kulturális alrendszerének önszerveződése*. In: *Proceedings of the 12th Fuschl Conversations 2004*.
- Fuchs, Christian/Hofkirchner, Wolfgang (2005) *Önszerveződés, tudás és felelősség*. In: *Kybernetes* (megjelenés alatt).
- Gethmann-Siefert, Annemarie (1980) *Idylle und Utopie. Zur gesellschaftskritischen Funktion der Kunst in Schillers Ästhetik*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 24, pp. 32-67.
- Gethmann-Siefert, Annemarie (1995) *Einführung in die Ästhetik*. München. Fink.
- Hall, Stuart (1981) *Notes on Deconstructing 'the Popular'*. In: Storey, John (szerk.) (1998) *Cultural Theory and Popular Culture*. Harlow. Pearson. pp. 442-453.
- Hall, Stuart (1999) *Encoding/Decoding*. In: Derrida, Jacques (1999) *The Cultural Studies Reader*. London/New York. Routledge. 2. kiadás. pp. 507-517.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1830) *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 3. Teil: Die Philosophie des Geistes. Werke Vol.10 Werke Vol. 13*. Frankfurt/Main. Suhrkamp
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1832-45) *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt/Main. Suhrkamp.
- Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (szerk.) (1999) *Theorien der Kunst*. Frankfurt/Main. Suhrkamp.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1944/88) *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main. Fischer.

- Huber, Hans Dieter (1998) *Die Autopoiesis der Kunsterfahrung. Erste Ansätze zu einer konstruktivistischen Ästhetik*. In: Rehkämpfer, Klaus/Sachs-Hombach, Klaus (szerk.) (1998) *Bild-Bildwahrnehmung-Bildverarbeitung*. Wiesbaden. DUV.
- Hume, David (1882) *Az ízlés mércéjéről*. In: *The Philosophical Works* (szerkesztette Thomas Hill Green és Thomas Hodge Grose, 1964). Vol. 3. Aalen: Aalen. Scientia.
- Kandinszkij, Wassily (1912/2004) *Über das Geistige in der Kunst*. Bern.
- Benteli. Kant, Immanuel (1790) *Az ítélőerő kritikája*. Oxford. Clarendon Press.
- Lévy, Pierre (1997) *Kollektív intelligencia. Az emberiség kialakulóban lévő világa a kibertérben*. New York. Plenum.
- Lingner, Michael (1993) *A művészet mint rendszer a társadalomban*. In: Geevers, Ine (szerk.) (1993) *Hely - pozíció - bemutatás - nyilvánosság*. Maastricht. Jan van Eyck Akademie.
- Lovejoy, Margot (2004) *Digital Currents: Art in the Electronic Age*. New York/London. Routledge.
- Luhmann, Niklas (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/Main. Suhrkamp.
- Lukács, Georg (1954) *Kunst und objektive Wahrheit*. In: Henrich/Iser (1999), S. 260-312.
- Marcuse, Herbert (1964) *Die Gesellschaftslehre des sowjetischen Marxismus*. Schriften Vol. 6. Frankfurt/Main. Suhrkamp.
- Marcuse, Herbert (1972) *Kunst und Revolution*. In: *Versuch über die Befreiung, Schriften* Vol. 9. Frankfurt/Main. Suhrkamp. pp. 81-123.
- Marcuse, Herbert (1977) *Die Permanenz der Kunst*. In: *Schriften*, Vol. 9. Frankfurt/Main. Suhrkamp. pp. 191-241.
- Marcuse, Herbert (2000) *Nachgelassene Schriften. Band 2: Kunst und Befreiung*. Lüneburg: Lüneburg. Zu Klampen.
- Marx, Karl (1842) *Debatten über Pressefreiheit und Publikation der Landständischen Verhandlungen*. In: MEW, 1. kötet. Berlin. Dietz. pp. 28-77.
- Marx, Karl (1857) *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*. In: MEW, Vol. 13. pp. 613-64.
- Marx, Karl (1863) *Theorien über den Mehrwert*, Vol. 1. In: MEW, Vol. 26.1. Berlin. Dietz.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1846) *Die deutsche Ideologie*. In: MEW, 3. kötet. Berlin: MEW, 3. kötet. Dietz.
- Morris, Charles W. (1939) *Esztétika és a jelek elmélete*. In: *Erkenntnis. Az egységes tudomány folyóirata*, 1939, 8., pp. 131-150.
- Popper, Karl (1981) *Objektív tudás*. Oxford. Oxford University Press.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1800) *System des transzendentalen Idealismus*. Hamburg: Hamburg.
- Meiner. Williams, Raymond (1961) *A hosszú forradalom*. London. Chatto & Windus.
- Williams, Raymond (1977) *Marxizmus és irodalom*. Oxford. Oxford University Press.
- Zimmermann, Rainer E. (1999) *A Klymene-elv. Az emergens tudatosság egységes megközelítése*. Kasseler Philosophische Schriften, Materialien und Preprints, IAG für Philosophische Grundlagenprobleme. UGH Kassel
- Zimmermann, Rainer E. (2000) *Das Drängen des Blickes. Vorlesungen über Ästhetik*. München. Magenta.

