

Az avantgarde-től az alternatíváig

Művészi munka és a művészet autonómiája a jugoszláv öngazgatási szocializmusban

Létezett-e alternatív termelési modell Jugoszláviában?

A kulturális topográfiában használt olyan fogalmak, mint „alternatíva”, „alternatív közeg”, „a nyolcvanas évek alternatív kultúrája”, megszlárdult elemei mind a szocialista Jugoszlávia művészetéről folyó általános, mind pedig a specifikusan művészettörténeti diszkurzusnak. A különböző szerzők az „alternatív kultúra” terminust használják azoknak a művészeti és szubkulturális formáknak a jelölésére, amelyek az 1980-as években a hagyományos, nyilvános művészeti intézmények keretein kívül alakultak ki. Általában véve, az „alternatív közeg” vagy egyszerűen az „alternatív” megjelölést használják a művészeti, politikai és társadalmi mozgalmak ama „hálójára”, amelyek a nyolcvanas években meg akarták reformálni az „öngazgatású” szocializmust. Az „alternatív” megjelölés magában foglalja a feminista, béke-, LMBT- vagy környezetvédelmi mozgalmakat csakúgy, mint a balra hajló lacaniánus és posztstrukturalista elméletalkotást. Egyes szerzők azt állítják, hogy az 1980-as évek „alternatív” kultúrája új termelési modelleket hozott létre a kultúra területén.¹ Valójában nincs sok nyoma a művészeti tevékenység valamiféle új gazdasági modelljének, vagy a művészetek alternatív termelési módjának. Még kevésbé valószínű, hogy találunk olyan értelmezéseket, amelyek az 1980-as évek alternatív kultúrájának küzdelmeit a jugoszláv kulturális termelés területén végbement osztály- és társadalmi-gazdasági rétegződéshez kapcsolják. A szocialista jóléti állam funkcionális és a munkaerőt állami eszközökkel védelmező jellegénél fogva, az uralkodó politikai körök és a művészcsoportok közötti politikai konfliktus – éppúgy, mint a művészcsoportok közötti ellentétek – a kései jugoszláv szocializmusban nem úgy jelent meg, mint az osztályrétegződés következménye. Mivel az öngazgatási szocializmus politikai gazdaságtana egyáltalán

nem a művészi munka státusára koncentrált, a művészi élet területén a különböző csoportok közötti harcok a kulturális hegemoniáért zajlottak. Legalább az 1950-es évek közepe óta a hegemoniát a nyilvános művészeti és kulturális intézmények által létrehozott össznemzeti jugoszláv kultúra apparátusa tartotta fenn. E kultúra megszilárdult rendjében – amit a *szocialista modernizmus* kultúrájának is nevezünk –, az alternatív nyolcvanas évek művészeti termelése új művészi avantgarde-ként határozta meg magát, amely társadalmi elismerést és teret követelt magának.

A széles körben elterjedt felfogással ellentétben,² az alternatív kultúra kialakulása az 1980-as években nem a punk megjelenésével ment végbe. Az alternatívának számos kezdeti formája volt, és hosszú története nemcsak a történeti avantgarde-hoz kapcsolódott,³ hanem az 1960-as és '70-es évek kísérleti művészetéhez és neo-avantgardejához,⁴ valamint a jugoszláv diákmozgalomhoz és számos alternatív életstílusú közösség kialakulásához is.⁵ Így az alternatív szcena már az 1960-as és '70-es évek során kialakult, majd az 1980-as évek folyamán átfogóbb kulturális jelenséggé vált. Az alternatíva ethoszával összhangban, az 1980-as évek művészeti dolgozói⁶ a hagyományos intézmények mellett új, kulturális és társadalmi tereket hoztak létre – amilyen például a *Disco FV* volt⁷ –, és elődeikhez hasonlóan, művészi víziókat teremtettek, bátorítva a megmerevedett szocialista intézmények átalakulását. Ezek, a művészi avantgarde ethoszának megfelelően, igyekeztek átalakítani a nemzeti kultúra központi területeit.⁸ Ugyanabban az időben számos csoport merítette inspirációit az 1960-as évek ellenkultúrájából és a történeti avantgarde-ből, de létrehozták a maguk saját tevékenységi formáit is. Az alternatív nyolcvanas évek művészeti termelésére azonban egyfajta ambivalencia volt jellemző, azzal kapcsolatban, hogy meg kell-e haladni magukat a *művészeti intézményeket*⁹ és azok autonómiáját. E vacillálás következménye látható a művészet hagyományos termelési modelljével kapcsolatos – egymástól eltérő – attitűdökben. Azáltal, hogy megkérdőjelezték a művészi munka értékét, és azt, ahogy a jugoszláv szocializmus ezt a fajta tevékenységet az öngazgatás politikai gazdaságtanába integrálta, paradox helyzet állt elő.

A hagyományos művészeti termelési modellt, amelyet *művészeti intézménynek*, vagy a *kulturális termelés területének* neveztek,¹⁰ a polgári társadalom és a kapitalista termelési mód felemelkedése biztosította, s a vélelmezett autonómia határozta meg, amely a művészetet a többi társadalmi szférától elválasztja. A művészet autonómiája, eszerint,

kihat a művészet politikai hatásainak semlegesítésére, s elfedi azokat a történeti-társadalmi feltételeket, amelyek lehetővé tették, hogy a művészet az esztétikai tapasztalat önálló területévé váljon.¹¹ Ami még fontosabb: a művészet autonómiája „elrejt” a kétségbeejtő munkafeltételeket és a tényleges művészi alkotás anyagi körülményeit is, s ezáltal egy sajátos ellentmondás jön létre. A művészet intézménye, saját paraméterei révén, a műalkotásoknak művészi értéket kölcsönöz, a művészi munkának viszont nem, s így elrejt a strukturális kényszeret, amely az embereket a kapitalizmusban bér munkára kényszeríti, s esetlegessé teszi a művészi munka gazdasági értékét. Bár a művészetnek mint intézménynek a létrejötte „része a polgári társadalom fejlődési logikájának”,¹² ami ebben a diszkusszióban érdekes, az az, hogy vajon átalakult-e a művészet a szocialista Jugoszláviában, és ha igen, akkor hogyan.

Bár a szocialista kulturális modell az öngazgatási szocializmus korszakában különböző fejlődési szakaszokon ment át, a művészet intézményét és a művészet „termelésének” hagyományos modelljét megerősítette. A jugoszláv szocializmus nem hozta létre a művészi alkotótevékenység valamilyen saját, eredeti modelljét – noha kialakított egy meglehetősen sajátos kulturális rendszert. A művészet mint polgári intézmény hegemoniája fennmaradt, annak ellenére, hogy történtek bizonyos újítások a kultúra demokratizálásával kapcsolatban – például a kultúrához és a művészethez való hozzáférés általános kiterjesztése révén [...].

Jelen cikkben azt a folyamatot, amely a történeti avantgarde-től elvezetett az alternatív kultúra kialakulásához, a kulturális peremlét geneziséét megvilágítva vizsgáljuk.¹³ A peremen élő, szabadúszó művészek rétege és a művészi tevékenységhez való sajátos viszonyuk annak ellenére alakult ki a jugoszláv szocializmusban, hogy eredetileg a szocialista rendszer elkötelezte magát amellett, hogy új politikai alternatívát épít fel mind a kapitalista szociáldemokráciával, mind a sztálinista államszocializmussal szemben.

Ez az ellentmondás a kérdés újragondolását követeli. Hogyan értelmezte a művészi munkát az „öngazgatású” szocializmus, amely társadalmi bázisának Jugoszlávia dolgozó népét tekintette? Mi volt a művészet társadalmi helye és funkciója egy ilyen államban? Hogyan szabályozta a szocialista kultúrpolitika a művészi munkát? Vajon megszabadult-e a művészi munka és a művészet termelése a bér munka láncaitól az öngazgatási szocializmus politikai gazdaságtana szerint? Autonómmá vált-e végre a művészet? [...]

I. A politikai és a művészeti avantgarde: a szocialista kultúrpolitika ellentmondásai

A második Jugoszlávia, a *Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság* (JSZSZK) megalakítását a baloldali politikai avantgarde mozgalma valósította meg, azé az élcsapaté, amely a XIX. és XX. század fordulóján a kapitalista termelési mód gazdasági válságával párhuzamosan alapvetően alakította át az európai kontinens és tágabb környezete geopolitikai viszonyait. A JSZSZK-ban a művészet és a politika közötti viszonyt azzal az új termelési móddal kapcsolatos kérdések határozták meg, amely – a kommunisták ígérete szerint –, egyrészt, biztosítani fogja a társadalmi prosperitást, másrészt minden tekintetben – az emberek politikában való részvételét, a gazdaságot és a kultúrát illetően – más lesz, mint a kapitalizmus. Következésképpen, a kultúra és a művészi munka javadalmazásának kérdései arra vonatkoztak: milyen legyen a gazdasági szervezet és a művészi munka helyzete az új társadalomban. [...] A művészetnek a maga megszilárdult alakzataiban és formáiban a felvilágosítás és a nevelés funkcióját kell-e betöltenie, vagy pedig – forradalmasítva saját termelési eszközeit – részt kell vegyen a társadalomkritikában és a társadalmi lét újragondolásában is? Vajon a művészetnek a tömegek felvilágosult és talán provokatív tanítójának kell-e lennie, vagy pedig az új társadalom radikális megalkotójának? Ahhoz tehát, hogy megértsük a meg nem fizetett művészi munka keletkezését és a művészetnek a jugoszláv szocializmusban betöltött társadalmi szerepét, ezt az alapvető ellentmondást éppúgy figyelembe kell vennünk, mint a globális politikai és gazdasági feltételeket. [...]

A „művészeti avantgarde”, amely meg akarta haladni magát a művészetet és a művészet autonómiáját – vagyis az emberi tevékenység más formáitól való elkülönülését –, bár éppúgy tagadta a művészet polgári társadalomban kialakult hagyományát, mint az e társadalomban betöltött funkcióját, e tagadás azonban nem érintette a művészet gyakorlatát, vagy a valóság művészi megközelítését.¹⁴ Jugoszláviában a művészi avantgarde a XX. század első évtizedeiben, a kommunizmus emancipatív attitűdjének hatására alakult ki. Az avantgarde művészek *Jugoszlávia Kommunista Pártjához* (JKP) kapcsolódtak, s baloldali beállítottságúak voltak. A politikai és művészi avantgarde egymástól eltérő nézeteket képviselt a művészetnek az új társadalomban betöltendő funkciójáról, valamint a művészet szerepéről a társadalmi átalakulásban és a forradalomban. A művészi avantgarde

sajátos követelése volt a művészet mint „intézmény” eltörlése. Ez nem esett szükségképpen egybe a politikai élcsapat vagy a baloldali irányultságú politikai csoportok céljaival. De mindkettő társadalmi változásra törekedett.

Jugoszlávia egyszerre volt az első és a második világháború szülőtte, s a többi európai országhoz hasonlóan komplex geopolitikai változásokon és folyamatokon ment át. [...] Jugoszláviának, a hidegháború megosztottságai és szövetségi rendszerei között egyensúlyozva, sikerült egyfajta világpolitikai pozíciót és gazdasági stabilitást megőriznie, s így az ország fennállásának első két évtizedében bizonyos mértékig toleráns tudott lenni az ellenzéki mozgalmakkal. Azonban az alternatív szocializmus adottságai igazából az 1960-as évek közepétől alakultak ki, ekkor kezdődött meg az átmenet az avantgarde-től az „alternatív szubkultúráig”.

Az avantgarde elvetette a művészi alkotás addigi társadalmi beágyazottságát és hagyományos polgári modelljét, amely az (esztétikai) kontemplációra irányult. A művészi munka kérdésére lefordítva: az avantgarde ellenállt annak, hogy a művészi tevékenységet elválasszák azoktól a másfajta munkáktól, amelyek a kapitalista munkamegosztás és a bér munka strukturális kényszere alatt alakultak ki. [...] Más szavakkal, az avantgarde a világ átalakítását követelte és nem a világ megjelenítését.

Az alternatíva előfutára

A baloldali politikusok és művészek között a művészet szerepéről a XX. század első három évtizedében újra és újra viták folytak, nemzetközi és helyi szinten egyaránt. Az egyik ilyen, a művészi és a politikai élcsapat között lezajlott jugoszláviai vitát úgy ismerjük, mint az *irodalmi baloldalról*¹⁵ vagy a művészeti baloldalról¹⁶ lezajlott vitát. A polémia az 1920-as években indult, s általában a horvát író, Miroslav Krleža érvei révén ismerik. [...]

Krleža nézetei ebben a vitában különösen érdekesek. Annak ellenére, hogy szimpatizált a marxista gondolkodással és a társadalmi forradalom eszméjével, sajátos álláspontot foglalt el, amely nem kedvezett a szocialista realizmus esztétikájának, sem ezen esztétika normatív szerepének a forradalomban és a szocialista államban. Még szembeötlőbb volt Krleža bírálata a szocialista realizmusról, sőt, általában a modernizmusról is. Bojana Videkanic művészettörténész a

jugoszláv szocialista modernizmusról szóló tanulmányában rámutatott Krleža azon nézetére, hogy Jugoszláviában a művészetnek „szem előtt kellett tartania az átfogóbb társadalmi-politikai »történetek« egész sorát, beleértve a jugoszláv népek alávetettségét és kommunista forradalmi jelenét”.¹⁷ Videkanic Krleža érveit úgy értelmezi, hogy az efféle művészet nem lehet nacionalista, „marxista álláspontot kell elfoglaljon saját történetével szemben.” Krleža éppen emiatt követelte, hogy a jugoszláv művészet „mind a modernizmussal, mind a szocialista realizmussal ellentétes irányban fejlődjön”.¹⁸ Ez a vita a baloldalon a forradalomról, a politikáról és a művészetéről, mint Videkanic megállapítja, „előképe a későbbi, háború utáni jugoszláv alternatív kultúrának”.¹⁹ A háború utáni időszakban az alternatív kultúra esztétikailag és ideológiailag teljesen alárendelt pozícióba került. Gazdaságilag a szocialista jóléti állam mechanizmusaitól és annak anyagi támogatásától függött – attól a szocialista államtól, amelynek hegemónikus művészete a szocialista modernizmus volt. Mert bár a jugoszláviai szocialista hatalom a Sztálinnal való szakítás után elvetette a szocialista realizmust, mégsem támogatta a művészi alkotótevékenység bármilyen radikális, alternatív elgondolását. Krleža nézetei ellenére, a háború utáni Jugoszláviában a modernizmus, vagy még inkább annak szocialista változata vált hegemón tényezővé. [...] Következésképpen, a szocialista modernizmus uralkodott, miközben az avantgarde tendenciákat elnyomták és peremre szorították. Mindazonáltal, a jugoszláv alternatív művészet és kultúra az avantgarde művészi programjának egy részét mégiscsak megvalósította.

Az artisztikus és politikai avantgarde a két világháború előtt és alatt vitába kezdett a forradalmi művészet meghatározásáról, a művészet társadalmi forradalomban betöltött szerepéről. A politikai élcsapat a művészet szerepét abban látta, hogy megalapozza az osztályjellegű kultúrát. Ezzel szemben, a művészi avantgarde olyan új társadalmat akart építeni, amely új szervezetet és új alkotási modellt teremt a művészet számára, amely átalakítja a művészetet és a művészet társadalmi szerepét. A politikai „élcsapat” azt követelte, hogy a művészet nyújtson épülést és hozza létre a proletár avagy társadalomkritikai tudatosságot. Ezzel szemben, a művészi avantgarde a művészetnek új szerepet követelt a társadalomban, olyan szerepet, amely túllép a művészet hagyományos termelési modelljén, s „lerombolja a régi művészet termelési eszközeit.”²⁰ [...]

A művészi élcsapat követelései ezért közvetlenül a művészi munka státuszára és a társadalomba való gazdasági integrálódására irányul-

tak. A művészi munkáról folyó vita két kulcskérdése a II. háború utáni Jugoszlávia konkrét helyzetében ezek voltak: 1. Hogyan integrálódják a művészet a társadalomba? 2. Hogyan alakítsák át a művészi termelés hagyományos modelljét? [...]

A művészet mint szocialista intézmény

A háború utáni Jugoszlávia szocialista kultúrpolitikájától sokan az állam és a művészetek közötti viszony új felfogását várták. Ilyen új művészetkoncepció azonban nem alakult ki. A kulturális termelés területén a szabályozás szervezeti formái 1989-ig többféle módon alakultak.²¹ [...] A Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaságban a kulturális termelés szervezete strukturálisan hasonló volt a többi európai országhoz. A kommunista kormányzat a háború utáni Nyugat-Európa kultúrpolitikai trendjeit követte, a művészetet autonóm társadalmi szférának fogta fel, és egyfajta „közjó” gyanánt kezelte.

A szocialista hatalom kiterjedt kulturális infrastruktúrát hozott létre. A második Jugoszlávia fennállása alatt például a Szlovén Szocialista Köztársaságban 154 kulturális intézményt jött létre [...]²² A szocialista hatóságok nemcsak megteremtették ezeket az intézményeket, de pénzügyi felelősséget is vállaltak értük. A kormányzat kulturális törvényhozást folytatott, különösen 1953 után, amikor a kulturális ipar szocialista változata is megszületett. Állami vállalatok alakultak a filmgyártásban, a hanglemezyártásban és a könyvkiadásban. A rendszer további eleme volt a kulturális szórakoztatóipar, azaz a televízió, a rádió és a koncerttermek.

A rendszer – a hagyományos kulturális és művészeti intézményeken túl – egy sor társulatot is magában foglalt. A kulturális társulatok hálózata a szocialista Jugoszláviában az amatőr tömegkultúra ethoszát testesítette meg. A soraikban folyó tevékenység szinte mindenre kiterjedt: a szabadidő kreatív eltöltésétől a népszokások ápolásán át egészen a kísérletező avantgarde és alternatív művészi alkotásig. Háromféle szocialista kulturális társulás létezett: 1. szakmai vagy hivatásrendi társulatok az egyes művészeti ágak számára (ezek rendszeres állami támogatásban részesültek), 2. független művészcsoportok (amelyeket különböző kulturális projektekből finanszíroztak), valamint 3. amatőr társulatok, amelyek kulturális, nevelési vagy művészi tevékenységeket folytattak a nem szakmabeliek és az ifjúság számára. A művészek (költők, írók, vizuális művészek, performerek, zenészek

stb.) és művészcsoportok társulásai a JSZSZK kulturális termelésének egyik szakmai szféráját jelentették.

A szocialista állami intézmények a kulturális társulások (*društvena kultura*) kereteinek és pénzügyi támogatásának megteremtésével nemcsak a kultúra demokratizálását, az általános írni-olvasni tudást és az emberek kultúrafogyasztási hajlandóságának növekedését valósították meg, hanem egyszersmind hozzáférést biztosítottak a kulturális alkotás lehetőségeihez is. Miközben a szocialista hatóságok támogatták az amatőr tömegkultúra fejlődését, egyidejűleg s ugyanazon mechanizmusok révén fedezték a kísérleti művészeti gyakorlatot is. A JSZSZK-ban például jelentős mennyiségű és színvonalú kísérleti film készült azokban a filmklubokban, amelyeket a hatóságok országszerte támogattak.²³ Hasonlóképpen, a modern és a kísérleti táncművészet is a kulturális társulatok világára épült.²⁴ A művészeti gyakorlat kibontakozásának és pénzügyi támogatásának további hajtóereje volt a diák- és ifjúsági mozgalom, amely szabadidős tevékenységeket szervezett a fiatalság számára, különösen azután, hogy a kormány országszerte diákszállókat és diákcentrumokat építtetett. Az alternatív művészet finanszírozásának egyik útját tehát a *Szocialista Ifjúsági és Diákszövetség* biztosította. Összefoglalva: az alternatív kultúra Jugoszláviában a kulturális társulatok, illetve a diák- és ifjúsági szervezetek kiterjedt hálózatából nőtt ki, s így versenytársa lett a hagyományos kulturális intézmények művészeti termelésének. Mindazonáltal ez azt is jelentette, hogy a művészi avantgarde ugyanazon a szinten helyezkedett el, mint az amatőr tömegkultúra. [...]

A kelet-európai művészetek kutatói gyakran a szocialista intézményeken kívül létrejött, radikális művészeti gyakorlatot mint „nem hivatalos” művészetet írták le. Ez a megjelölés azonban nem adja vissza pontosan a szocialista Jugoszláviában uralkodó helyzetet. Ha megvizsgáljuk a kultúra szervezetét, azt látjuk, hogy a radikális művészi gyakorlat nem volt teljesen „intézményen kívüli”, ha az „intézmény” szót abban az általánosabb értelemben használjuk, amely a társadalmi viszonyok valamilyen szervezetét jelöli – vagyis a „termelési-elosztási apparátust” és „a bármely adott időpontban uralkodó és a művek befogadását meghatározó művészettel kapcsolatos eszméket.”²⁵ Következően, a jugoszláv társulási kultúra, ahol az alternatív művészet kialakult, szintén az intézményes szervezeti formákhoz tartozott. [...] A jugoszláviai szocialista hatóságok ugyanis nem tiltották ezt a fajta művészi gyakorlatot, hanem speciális szervezeti és jogi struktúrákat teremtettek számára, azoknak

a társulásoknak a hálózatát, amelyben a professzionális művészeti dolgozók tevékenysége [...] kibontakozott.

„A kultúrában és a művészetben minden tevékenység és minden ember munkája közvetve vagy közvetlenül az állami költségvetéstől függött”²⁶ – mutatja ki a jugoszláv kultúrpolitikáról szóló első könyv szerzője.²⁷ A kultúrát tehát közpénzből, az állampolgárok hozzájárulásából finanszírozták, aminek forrása a kormányzat által kivetett adók voltak. Állami pénzeket a független művészek támogatására is fordítottak.²⁸ Ettől függetlenül, aránytalanul többen költöttek a hagyományos kulturális intézményekre, mint a független kulturális társulásokban és a diák-, illetve ifjúsági szervezetekben folyó művészi alkotótevékenységre. Vitathatatlan tény, hogy az alternatív művészi alkotótevékenység mint a társulásokon alapuló szubkultúra része, társadalmilag és gazdaságilag egyenlőtlen, s aránytalanul (alul)finanszírozott helyzetben volt a hagyományos művészeti intézményekkel szemben.²⁹

A művészi és a politikai avantgarde közötti vita a művészet helyzetéről és szerepéről az új szocialista társadalomban, amely a két világháború között vette kezdetét, a szocialista művészeti intézmények létrehozásával végződött, ahol a művészeti vezetők, kurátorok, kritikusok és művészek a sajátosan szocialista modernizmust fogadták el és támogatták. E vitában az alapvető mozzanat Krleža felfogása és a történelmi avantgarde trendjének marginálissá válása volt. Ez az alternatív művészet előszele volt, és előre jelezte a művészet új, a szocialista államban végbemenő intézményesülésének ellentmondásait. A művészet polgári intézményének és hagyományos alkotási modelljének meghaladását megghiúsította, hogy a politikai élcsapat képtelen volt feladni a művészetnek mint „nevelő és az embert finoman felvilágosító barát” eszményét.³⁰ Ráadásul, mivel a jugoszláv szocializmusra a hazai és a külföldi közönség részéről nyomás nehezedett, hogy megteremtse a maga saját művészetét, a JKSZ polgári, illetve liberális irányultságú frakciója támogatta az autonóm nemzeti művészet eszméjét is, mint amely a társadalmi liberalizálás és az egyre nyitottabbá váló társadalom jele lenne.

A művészet nem sok esélyt kapott arra, hogy megvalósítsa a művészi alkotás valamilyen alternatív, a művészet intézményesülésén és a hagyományos alkotási modellen túlmutató modelljét, noha a jugoszláv rendszer deklarálta, hogy alternatív (a keleti blokk többi államaitól eltérő) szocializmusra törekszik. Ezért a művészi avantgarde radikális ígérete nem talált konstruktív befogadásra a művészet

intézményesülésének folyamatában, és nem vált termékeny talajjá a szocialista kultúrpolitika számára.

A művészi munka mint független hivatás

Kialakult a szocialista kultúrpolitika paradoxonja. A szocialista kultúrpolitika támogatta az alkotást és a művészi tevékenységet, fórumokat hozott létre számára, de nem támogatta a kultúra termelési modelljének avantgarde szellemű átalakítását. Az öngazgatási szocializmus nem fejlesztette ki a művészi termelés valamilyen eredeti modelljét. A művészek munkája az öngazgató szocializmus korában a bér munka és az állami foglalkoztatás elvein alapuló politikai gazdaságtan rendszerébe integrálódott, vagy rendszeres alkalmazás vagy hagyományos, független művészi tevékenység formájában. Ideológiai értelemben ez a művészet kivételességének eszméiben gyökeredzett.

Bár a művészek az 1950-es évek végére kitörtek a szocialista realizmus szorításából s felszabadultak a követelmény alól, hogy marxista dogmákat tanítsanak a tömegeknek, a társadalomban betöltött szerepük átalakulását a nyugati, politikamentes modernizmus és a greenbergiánus művészetkritika befolyása határozta meg. Az ortodox marxista követelményt, hogy a művészet az osztálytudatot táplálja a tömegekben, felváltotta a jugoszláv szocialista modernizmus, a polgári szemlélet felé hajló, liberális „felvilágosodás”. Ezzel együtt érkezett meg a köztudatba a művésznek mint „specialistának” az elképzelése. Mivel a művészek foglalkoztatása stratégiai érdeke volt a szocializmus „saját” változatát építő szocialista hatalomnak, a művészi munkát továbbra is támogatták anyagilag, hiszen szerepe volt a jugoszláv kulturális identitás létrehozásában.

Ezért a szocialista kultúrpolitika különleges státust hozott létre a független művészek számára. A hagyományos művészeti intézmények és a művészeti társulások kultúrája megkövetelte a nekik megfelelő hierarchiát a művészi munka értékelésében. A művészi munkát csak a hagyományos kulturális intézmények keretein belül jutalmazták megfelelően, ahol a művészek az intézmény alkalmazottai voltak. Az intézményektől függetlenül végzett művészi munkát úgy kezelték, mint egyfajta autonóm vagy „hagyományos, önálló” munkát.³¹ A kifejezés a szakosodott szabadfoglalkozásúakra utal, olyanokra, mint az ügyvédek, hivatásos atléták, építészek, akiknek szociális érdekvédelmét a szakmai társulások és kamarák látták el. A művészi

munkának mint a szabadfoglalkozású tevékenységek egyikének jogi intézményesítésére 1966-ban került sor. Ez azokra a művészeti dolgozókra vonatkozott, akiket munkájuk jellegéből kifolyólag, nem a művészeti intézményekben alkalmazták. A szocialista hatóságok szerződést kötöttek a filmipari dolgozókkal és más szabadúszó művészekkel, megteremtve társadalombiztosításukat és egészségügyi ellátásukat.³² Később, amikor a kormányzat 1982-ben bevezette a „független kulturális dolgozókról szóló” törvényt, a művészi érdek alapján korlátozta a társadalombiztosítást.³³ A törvény kiszélesítette a kulturális szakmák skáláját, és a művészeti dolgozókat mint szocialista vállalkozókat határozta meg. Ezért a művészi munka értékelése nem a (művészeti) piacon ment végbe, hanem az állami szabályozás területén. A szocialista kultúrpolitika olyan egyenlőtlenségeket és hierarchiát hozott létre a művészek között, amelyek hasonlítottak a nyugati művészeti piac (különösen az alulfizetett vagy meg nem fizetett művészi munka piacának) jelenségeire.

A történelmi avantgarde vereségének megvolt a hatása a művészi munka értelmezésére és jutalmazására is, hiszen az intézményesült művészet fő posztulátumain: a „szerzőség”, a „műalkotás” és a „művészi érték” fogalmain nem sikerült túllépni. Ezért a művészet gyakorlata folyamatosan korlátozásokkal szembesült, amikor új alkotási modelleket próbált kifejleszteni, bár a művészek mindig arra törekedtek, hogy kitörjenek a peremhelyzetből és megvalósítsák ezeket a törekvéseiket.

A hagyományos, önálló művészi munka – ellentétben az alkalmazási szerződés keretében végzett bér munkával – elméletileg több szabadságot és autonómiát tett lehetővé [...] A II. világháború után az életfeltételek javulása efféle mentalitást hozott létre az öngazgatási szocializmus Jugoszláviájában is. A jugoszláv szocializmus politikai gazdaságtana a teljes foglalkoztatás politikáján alapult.³⁴ A kormányzat társadalombiztosítási mechanizmusokat fejlesztett ki, amelyek elérhetőek voltak a független művészek számára is. Mindazonáltal, ez a fajta tevékenység egyfajta „lebegő” életmódnak és munkának bizonyult, annak ellenére, hogy biztosította a szociális biztonságot. A független művészeti dolgozók anyagi bizonytalanságnak voltak kitéve, különösen az 1970-es és az azt követő években. Az 1970-es évek végén két művész, Sanja Iveković és Dalibor Martinis közreadott egy táblázatot, amely összevetette egy önálló művész és egy intézményben alkalmazott társának életfeltételeit, hogy bizonyítsák: mekkora gazdasági-társadalmi különbség van a két státusz között.³⁵ A kontraszt

megdőböntő volt. Az intézményekben dolgozó művészek, azon felül, hogy számos kiadásukat a társadalombiztosítás fedezte, ötször annyit kerestek, mint a szabadúszók!³⁶ [...]

II. Az alternatív alkotási modell és a prekárius helyzetű művészek rétegének kialakulása

Az 1960-as évek során számos vita zajlott az uralkodó párt különböző frakciói és az értelmiségiek ifjabb nemzedékei között, akik részt akartak venni a szocializmus öngazgatási szocializmussá alakításának társadalmi, politikai, gazdasági és kulturális folyamataiban, s be akarták vezetni az öngazgatást mint valóban közvetlen és népi demokratikus kormányzati formát. E követelésre a jugoszláv vezető körök a kritikus hangok elhallgattatásával válaszoltak. A dilemma az volt, hogy vajon a jugoszláv társadalom a szocialista fogyasztói prosperitás útját, vagy pedig a szocialista munkás- és politikai demokráciának a munka felszabadításán alapuló útját kövesse. Végül az előbbi lehetőség valósult meg. [...]

Az „öngazgatási szocializmus”, bár az 1974-es jugoszláv alkotmányban intézményesítették, a hatvanas évek közepe táján átfogó társadalmi-gazdasági válságot élt át. A válság kiterjedt a kultúrára és a kultúrpolitikára is, mivel a jugoszláv rendszer sajátos paradoxont hozott létre. A szocialista kultúrpolitika demokratizálta a művészetet, abban az értelemben, hogy széles tömegek férhettek hozzá a kultúrához, illetve foglalkozhattak művészi tevékenységgel, ez azonban nem tette lehetővé sem a művészi tevékenység új modelljeinek kialakítását, sem a megfelelő finanszírozást a művészek növekvő seregének.

A jugoszláv alternatív művészet nem a hidegháború két nagy blokkja között elhelyezkedő, új szocialista állammal együtt alakult ki, hanem az öngazgatási szocializmusnak az 1960-as évek második felétől a JSZSZK széthullásáig tartó válsága során.

Az OHO és a Pekarna a szocialista fogyasztói kultúra ellen

Az 1960-as évek végén a szocialista Jugoszláviát, akárcsak a világ legnagyobb részét, politikai és kulturális forrongás jellemezte. Diáktüntetések zajlottak a növekvő társadalmi egyenlőtlenségek és a „vörös burzsoázia” uralma ellen. A szocialista hatalom elutasította azokat a

politikai reformokat, amelyek tényleges öngazgatást vezettek volna be annak fölülről szervezett, bürokratikus változata helyett. [...] A forrongás egy olyan korszakban kulminált, [...] amelynek során a Jugoszláv Kommunisták Szövetségéből (a korábbi JKP-ból) kizárták a liberális csoportokat.³⁷ „1971-ben a munkások sztrájkhulláma, párosulva a diákság és az 1968-as gyökerű baloldali értelmiség mozgalmával, egyszerre irányult a piacorientált gazdasági reform és a szocialista bürokrácia ellen [...], s a nacionalista tendenciák erősödése új fordulatot idézett elő.”³⁸

Azok a művészeti csoportok,³⁹ amelyek elutasították az intézményekbe integrálásukat és a hagyományos művészi alkotási modellt, fölerősítették a jugoszláviai szocializmus az 1960-as években kezdődött társadalmi-gazdasági és kulturális válságát. A neo-avantgardista művészek és csoportok álláspontja radikalizálta az új termelési-alkotási modellre irányuló követeléseket, és utat nyitott ahhoz, hogy újragondolják a művészi munka lehetőségeit. Az *OHO-csoport* művészeinek munkássága – különösen azután, hogy a csoport a *Šempas Család* közösségévé alakult át –, csakúgy, mint a *Pekarna* (pékség) színház művészeti gyakorlata, példa arra, amikor fiatal művészek a művészet és az élet integrálásának új útjaival kísérleteztek. A *Pekarna* és az *OHO* tevékenységében közös volt a közösségteremtés sajátos módja, „a kommunaélet”, ahogyan Lado Kralj nevezte.⁴⁰ Célja az volt, hogy egyrészt ösztönözze a résztvevők egymást formáló törekvéseit és együttműködését, másrészt kritikus viszonyulást hirdessen meg a szocialista fogyasztói mentalitással szemben. Az *OHO* csoport például gyakorlatát a „dolog” latin nevéből (*res*) származó *reizmus* életfilozófiájára alapozta. Erre az elméletre támaszkodva, az *OHO* tagjai a műalkotást mint „dolgot” definiálták, azaz mint olyan autonóm valóságot, amely más, mint egy tárgy (*object*). Az *OHO* felfogása szerint, egy tárgyat a szubjektumhoz való viszonya definiál, míg egy dolognak megvan a maga autonóm essenciája. A dolognak ezt a fogalmát váltotta fel azután a „műalkotás” fogalma. Ezenfölül, a csoport által alkotott tárgyakat *artiklinak* (tárgynak) vagy *pop artiklinak* (poptárgynak) nevezték.⁴¹ A *Pekarna* színházat részben a Richard Schechner által az 1960-as években New Yorkban kifejlesztett új színház (*new theatre*) eszméje inspirálta.⁴² A *Pekarnát* a művészek azért hozták létre, hogy szembeszegüljenek más ljubljanai kísérleti színházak polgári szellemével. Velük ellentétben, a *Pekarna* a színjátszásra, illetve a színházra mint rituális tapasztalatra összpontosított, amely a nézőtérén lerombolja a falat a színészek és a nézők között.”⁴³ [...]

A két csoport az állami alapokból szerény támogatásban részesült. Mindazonáltal, más jugoszláv neo-avantgarde művészekkel együtt, kapcsolatot teremtettek nyugati művésztaarsaikkal is. E művészeknek és művészcsoportoknak világszerte volt közös, aktuális politikai elképzelésük: elvetették a „szerzőség” (szerzői jog) és a „műalkotás” fogalmait, mint amelyek a művészet áruvá válásához és a művészeti intézmények általi kizsákmányolásához vezetnek. Mindegyik csoport gyakorlata a fogyasztói társadalom által létrehozott válság és elidegenedés közös élményére próbált választ adni, amely érzékelhető, érthető volt más, a jugoszlávtól eltérő kulturális kontextusokban is. [...]

Politikai sikert azonban egyik csoport sem ért el; nem sikerült megalapozniuk valamilyen új és egyenértékű termelési modellt. Pedig részei voltak annak a világmozgalomnak, amely megpróbált társadalmi és politikai alternatívát kialakítani mind a kultúra nacionalista modelljével, mind pedig a fogyasztói kultúrával szemben. E törekvés kudarcának magyarázata az volt, hogy az intézményesült művészet ellenállt az avantgarde támadásoknak, azaz az intézményes művészet elég erős volt ahhoz, hogy művészi alkotásként integrálja a radikális művészi gyakorlatot. A radikalizmust a művészeti intézményekben csakis az esztétikum szintjén – azaz pusztán ideológiai tevékenység gyanánt – tolerálták, nem pedig mint a művészeti gazdaság részét képező termelő tevékenységet. Ez utóbbi átalakulása az uralkodó társadalmi értékek és a művészetnek tulajdonított jelentések újrafogalmazását föltételezte volna.

A művészi munka gazdasági aspektusával kapcsolatos kérdésfeltevések nem kerültek előtérbe, hiszen Jugoszláviában a független művészcsoportok számíthattak állami támogatásra. Azaz mindkét csoport az általánosan biztosított jóléti szolgáltatások kontextusában alakult, abban a korszakban, amikor a kultúrát a közjavak egyikeként kezelték. Ezért mindkét művészcsoport megkísérelte újradefiniálni az autonómiát, azzal, hogy elvetette a bér munka és a fogyasztás logikáját, amely a művészi gyakorlatot árutermeléssé fokozta le. Ebben az időszakban, a jugoszláviai szocializmus viszonyai közepette, e két csoport művészei kérdésessé tették a (hagyományos) művészet termelési módját, beleértve azt is, ahogyan a művészeti intézmények a művészi értéket és a művészi tehetséget meghatározták. Az alkotás és a kommunikáció merőben új útjait fejlesztették ki. Azonban az a radikalizmus, amely teljesen másfajta attitűdöt és másfajta művészet-felfogást követelt, gyorsan túllépett a hagyományos alkotási modell és az intézményesült művészet határain. Végül az OHO tüntetően

elvetette a művészeti intézményekben való részvételt és létrehozott egy *Šempas Család* nevű kommunát, ahol a művészet gyakorlata és a mindennapi élet egybeolvadt.

A neo-avantgarde színházi csoportok, azután, hogy kudarcot vallottak az új művészeti alkotási modell meghirdetésével, gyakran áthelyezték gyakorlatukat a létező művészeti intézményekbe. Az „intézményeken át vezető hosszú menetelés” stratégiáját választották, a művészeti intézmények azonban, az új, radikális esztétika ellenére, a vörös burzsoázia nemzeti kultúrájának erődjai maradtak.⁴⁴ Az 1970-es évek közepére az alternatív szubkultúrán belül egyfajta megosztottság alakult ki. Az egyik irányzat a neo-avantgarde-nak azokból a képviselőiből állt, akik integrálódtak a művészeti intézményekbe. A másik egy olyan új társadalmi-gazdasági helyzet szülötte volt, ahol a művészek új nemzedékei képtelenek voltak integrálódni a „szocialista jólét” világába. Ez utóbbiak számára a szocialista művészetpolitika új, liberális foglalkoztatási formákat talált, oly módon, hogy megjelentek az önállóan dolgozó kulturális alkotók, akik „a független művészi tevékenység második nemzedékét” jelentették,⁴⁵ s helyzetüket a létbizonytalanság jellemezte. Ez volt tehát a létbizonytalanságban élő művészek csoportjának keletkezési korszaka.

A prekárius helyzetű művészi munkás típusának kialakulása

Mivel a szocialista kultúrpolitika a művészetet a közjavak egyikének nyilvánította, és a független művészeknek szociális biztonságot és munkavállalói jogokat nyújtott, azt mondhatjuk, hogy a szocialista jóléti állam viszonylag *fair* „munkaerőpiacot” teremtett a művészeknek. Nem lépett túl ugyanakkor a művészet autonómiáján, oly módon, hogy azt kikapcsolta volna a művészi érték és a művészet „kivételessége” által teremtett hierarchiából.⁴⁶ Ennek következtében a művészi munka kivételes jellege és a kultúrpolitika felfogása az effajta munkáról – mint kivételes, nem tipikus emberi tevékenységről, amely az 1960-as évek során különleges jogokat és társadalmi védelmet élvezett – nem tudott fennmaradni a világgazdasági válság és a neoliberális gazdaságpolitika körülményei között. A gazdasági-társadalmi bizonytalanság és a művészek újabb nemzedékeiben megjelenő osztálykülönbségek első jelei akkor mutatkoztak meg, amikor a neoliberálisok támadást intéztek a jóléti állam mechanizmusai ellen.

Az 1970-es évek végére az alternatív szubkultúra művészei olyan műalkotásokat és performanszokat hoztak létre, amelyek kritikusan viszonyultak a jugoszláv öngazgatási rendszerrel szemben. Azonban e viszonyokat, megkérdőjelezve magának a művészi munkának a funkcióját és értékét, radikális módon csak néhány művész támadta. Goran Đorđević megpróbált megszervezni egy nemzetközi művészsztájkot, a RZU *Podroom* (a Podroom művészek munkaközössége) nevű művészeti kollektíva pedig egy olyan művészeti kiállványt tett közzé, amely bírálta a művészet áruvá válását és alulfizettségét az öngazgatás rendszerében. E stratégiák konkrétan a művészi munka két alapkérdésére: kivételes jellegére és alulfizettségére összpontosítottak. Đorđević a művészeti intézmények működésének alapvető előfeltételeit vetette el, amelyek miatt a művészek a művészetet, mint a társadalomtól való elkülönülés világát szemlélték. Podroom pedig oly módon szervezte meg a művészek ellenállását, hogy megkérdőjelezte a munka – az 1974-es alkotmány által intézményesített – szabad piacát, amely arra kényszerítette a művészeket, hogy megélhetésük előteremtése érdekében készítsenek műalkotásokat (tárgyakat). [...]

Az ellenállás stratégiája, 1. Đorđević művészsztájkja

Đorđević 1979-es elgondolása a nemzetközi művészsztájkról nem kapcsolódott közvetlenül a meg nem fizetett művészi munka kizsákmányolásához. Kritikája a művészetre mint intézményre irányult, amely szerinte „az osztályviszonyok eredménye (az uralkodó osztály szolgálatában áll)” és a „reakciós tudat” kifejeződése.⁴⁷ A művészeknek, Đorđević szerint, el kell vetniük és meg kell haladniuk a művészetet, nemcsak mint tudatformát, hanem mint tényleges tevékenységi formát is. A radikális művésznek el kell vetnie a művészet mint önálló szféra polgári intézményét, „s a termelési viszonyok radikális megváltoztatására” kell törekednie, amelynek eredménye „a munka és a munka gyümölcsei feletti kontroll”⁴⁸ átalakítása lesz. Napjainkban a művészi intézmények és nem a művészek ellenőrzik mindkettőt. Ezért a művészeknek meg kell tagadniuk, „hogy munkájukkal támogassák az intézményeknek azt a parazita mechanizmusát és rendszerét, amely jogot formál és jogot is kap arra, hogy rendelkezék ezen elidegenedett eszközök felett, annak köszönhetőn, hogy léteznek a művészi tevékenység eredményei (termékei) – a műalkotások –, és a szocialista társadalom tényleges viszonya nagyon is pozitív a művészeti

intézményekhez.”⁴⁹ Ezért Đorđević harcba hívta a művészeket, s a harc formájaként egy nemzetközi művész-sztrájkot képzelt el.

Đorđević nemcsak a jugoszláv művészekhez, hanem az egész világ művészeihez intézte felhívását. A felhívás visszhangja azonban gyenge volt és nem vezetett összehangolt fellépéshez. Mégis, a sztrájk, amivel „a művészet rendszerének a művészek felett gyakorolt töretlen elnyomása és tevékenységük eredményeitől való elidegenedése”⁵⁰ elleni tiltakozást akarta megfogalmazni, világosan jelezte az alkotók paradox helyzetét a művészet intézményén belül. Bár a gesztus, amelynek célja a valóságos társadalmi viszonyok átalakítása volt, visszhangot váltott ki a hidegháborús választóvonal mindkét oldalán, világosan jelezte, hogy a művészet intézményen belül egyenlőtlen hatalmi viszonyok uralkodnak. Olyan viszonyok, amelyeken belül a kizsákmányolt művészek a rendszeren belüli jövődicsőség reményében robotolnak, függetlenül attól, hogy ki, vagy mi, az állam, vagy a piac vezeti-e a „műsort”. Azonfelül Đorđević gesztusa, bár persze utópisztikus vállalkozás volt, úgy tűnik, mégis létrehozott egy elszigetelt radikális álláspontot a jugoszláv művészetben, amely nemcsak kritizálni akarta, hanem el kívánta vetni a művészet intézményes kereteit. Đorđević tehát megelőzte saját korát. Munkája azonban nagyon is aktuális mai korunkban, amikor a neoliberalizmus a művészi „önkifejezést” ünnepli és zsákmányolja ki.

Az ellenállás stratégiája, 2. A Podroom művész-szerződése

A RZU Podroom 1978 és 1980 között létezett, mint alternatív platform a domináns szocialista művészi intézményekkel szemben.⁵¹ A Podroomban résztvevő művészek nemcsak kritizálták a szocialista kulturális termelést, hanem megkérdőjelezték a független kulturális alkotók egyenlőtlen gazdasági és társadalmi helyzetét is. Párhuzamosan a művészet intézményének cinikus elfogadásával, a RZU Podroom tagjai úgy fogták fel a művészeti intézményeket és galériákat, mint egy gazdasági rendszer részeit, amelybe be kell épülniük.⁵² Így ez nem az elutasítás stratégiája volt, hanem a művészet intézményi szabályaihoz való politikai alkalmazkodásé. Olyan stratégia, amelyre szükség volt, hogy túléljenek a meg nem fizetett művészi munkán alapuló jugoszláviai művészet világában.

A *Prvi broj*ban (első szám),⁵³ a RZU Podroom kollektívája által kiadott magazinban Sanja Iveković és Dalibor Marinis nagyon

konkrét megoldást javasolt az önálló művészek kétségbeejtő munkafeltételeinek javítására. Megfogalmaztak egy elképzelt művészi munkaszerződést,⁵⁴ amelyet a művészek, valamint a múzeumok vagy galériák közötti tranzakciókban kellene használni. A szerződés kikötötte a művészi munka értékét és a műalkotás termelési költségeit, oly módon, amely lehetővé tette a rendszerint „láthatatlan” művészi munka megfizetését. A szerződés célja egyúttal a felelősség igazságos megosztása volt a művész és az intézmény között – midőn együtt művészeti projektum megvalósításába, például kiállítás szervezésébe fognak –, illetve a művészeti intézmények anyagi felelősségének körvonalazása a művészek iránt. A szerződés, amelyet persze sohasem használtak a gyakorlatban, azért érdekes, mert nem a műalkotás, hanem a tényleges alkotómunka díjazásának paramétereit akarta megfogalmazni.

A szerződésben felvázolt ethosz a társadalmi tevékenységcsere öngazgatási elveinek radikalizálásából fakadt. Miként a művészek megállapították: „a művészi munka értékének társadalmi elismerése nem merülhet ki az adásvétel aktusában, hiszen a művészet társadalmasulása nem realizálódik a művészi munka megvásárlásában [...], hanem csakis az alkotási folyamat nyilvános kommunikálása által”.⁵⁵ A művészek tehát azt követelték, hogy megfelelő módon fizessék meg munkájukat, amit a művészi alkotómunkát saját programjaként fölkináló művészeti intézmény közönségével való kommunikáció (például kiállítás vagy performansz) formájában végeztek. A művészek a művészi munka megfizetésére irányuló követeléseiket az öngazgatás és a munka társadalmi hasznossága előfeltevéseire, tehát a szocializmus ideológiájára alapozták. Mivel a szocializmus társadalmilag hasznosnak tekintette a művészetet, „csak egyetlen lehetséges módon lehet a művészi munkát a művészet élvezőinek munkájára kicserélni” – vonták le a konklúziót a művészek –, ha „a művész munkáját (műalkotás vagy bármi más, amiben az ilyen munka testet ölt) a műalkotás felhasználójának vele egyenértékű (például pénzben kifejezett) munkájával cserélik ki.”⁵⁶

A társult munka és a munka szabad kicserélésének diskurzusa azonban nagyon is problematikus, mivel az öngazgatás nyelvezete Jugoszláviában elfedte, elhomályosította a művészi munka áruvá válását. Ahogyan a művészek tömören megfogalmazták: a szocialista társadalom „nem ismeri el a kiállítás aktusát, vagyis a művész nyilvános fellépését mint a közönséggel végrehajtott cserét, hanem arra kényszeríti a művészt, hogy a maga anyagi egzisztenciáját a piac

(műalkotások eladása) révén biztosítsa.”⁵⁷ Ez anomáliákhoz vezet a művészi munka megértésében, amely „megköveteli, hogy a művész tárgyakat készítsen azért, hogy eladhassa őket a piacon.”⁵⁸ A művész helyzetének abszurditása a végsőkéig megy azáltal, hogy „a társadalom szabályosan fizeti a műalkotás létrehozásában közreműködő összes szakember (kurátorok, fordítók, kritikusok, múzeumőrök, takarítók és mások) munkáját” kivéve éppen a művészekét.⁵⁹ A meg nem fizetett művészi munka paradoxonját nem is lehetne pontosabban kifejezni. A művészek fizetés nélkül is specifikus tartalmakat nyújtanak a művészeti intézményeknek, mivel ez növeli a műalkotás értékét, miközben sem a művész munkáját, sem a termelési költségeket nem fizetik meg. A művészeknek egyedül az alkotói dicsőség ígérete marad. [...] Miközben a művészeti intézményekben alkalmazott művészeti dolgozók társadalombiztosítását és jövedelmét biztosították, a szabadúszó művészek csak minimális társadalombiztosításra voltak jogosultak, s művészeti projektjeik céljaira is csak gyéren csordogáló közpénzek voltak elérhetők. Jóllehet a jugoszláviai öngazgatás-gondolat magába foglalta a munka szabad cseréjének eszméjét is, amely elvileg lehetővé tette a művészek tényleges munkájának (nem pedig a műalkotásoknak) az igazságos díjazását, ez a gondolat sohasem vált valósággá. Amellett az intézményekben alkalmazott és a szabadúszó művészek társadalombiztosítása és jövedelme közötti nyilvánvaló aránytalanság soha nem oldódott meg a szocializmusban. Ez továbbra is problémát jelent, a posztoszocialista Jugoszláviában is.⁶⁰ Ha a jóléti állam kialakult mechanizmusainak egyenlő mértékű kiterjesztése a szabadúszó munka területére a szocialista Jugoszlávia utolsó évtizedében ment volna végbe, akkor talán megőrizhette volna a társadalmi szolidaritás alapelveit a munka új formái mellett is, ám az 1973-as olajárrobbanást követő általános gazdasági recesszió komoly visszahatásokkal járt a két nagy blokk közé beékelte szocialista jóléti államra is. [...]

A művészeti dolgozók, értelmiségiek és aktivisták az JSZSZK utolsó évtizedében erre a válságra az alternatív művészi, elméleti és társadalmi gyakorlat olyan új hullámával válaszoltak, amely kritizálta az öngazgatási szocializmus intézményeit, hogy átalakítsa és megteremtse a szocializmus alternatív változatát. Bár ez a kritika a jugoszláv társadalom osztályellentétéinek eredménye volt, ezek az intellektuelek figyelmen kívül hagyták egy alternatív politikai gazdaságtan kérdéseit. Egyszersmind naivan magukévá tették a liberalizmus spontaneitást hangsúlyozó ideológiáját.⁶¹ Ezért annak a lehetőségnek,

hogy Jugoszláviában megvalósítsák az öngazgatás igazi, komoly formáját s a munkák szabad cseréjét, a neoliberális gazdasági racionalitás diadala, a posztfordista politikai gazdaságtanra való áttérés és az JSZSZK erőszakos háborúk során végbement szétesése erőszakkal véget vetett. A másfajta szocializmus lehetősége 1991-re kimúlt, s ami maradt, az a neoliberális politikai gazdaságtan kíméletlen diadalútja volt, mely lerombolta a korábbi JSZSZK-nak mind a kultúráját, mind a gazdaságát. A szabadúszó/független művészethez kapcsolódó korábbi presztízs átalakult: ezután ez már a művészet gyakorlásának nem önként választott és gyakran egyedül lehetséges útja volt. Ezért a posztszocialista átmenet eredménye egy olyan folyamat lett, amelynek során a független művészeket megfosztották anyagi háttérüktől, akik elszegényedett katonáivá váltak a korábbi alternatív, illetve a mai független művészet tartalékhadseregének.

Jegyzetek

- ¹ Nikolai Jeffs „FV and the Third Scene 1980–1990” In: Breda Skrjanec (ed.): *FV: Alternative Scene of the Eighties* Ljubljana, Mednarodni graficni likovni center 2008, 354.
- ² Igor Zabel: *Eseji I: o moderni om sodobni umetnosti*. Ljubljana, Založba, 2006, 115.
- ³ Dobravka Djuric – Misko Suvakovic (eds.): *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*. Cambridge, MA, MIT Press.
- ⁴ Neven Korda: *Alternative Dawns* in Skrjanec in *FV: Alternative Scene...* 354.
- ⁵ Az 1970-es évek első felében a szocialista Szlovéniában megjelentek az első, művészek és intellektuálisok által teremtett nagyvárosi kommunák, mint a taceni, brodi, rokavci, kramberskoi (lásd Korda: *Alternative Dawns...*, 311.). [...]
- ⁶ A „művészeti dolgozók” kifejezés a jelen cikkben a művészet előállítóira vonatkozik: azaz az olyan művészekre és más, művészethez kapcsolódó szakmákra (kritikus, kurátor, dramaturg, művészeti igazgató, művészeti menedzser, gyűjtő), akik a közalapokból finanszírozott non-profit kulturális termelésben dolgoznak. [...]
- ⁷ Skrjanec: *FV: Alternativ Scene...*
- ⁸ Például a Scipion Nasice Növér Színháza Lásd: Zdenka Badovinac, Eda Cufer, Anthony Gardner (eds.): *NSK From Kapital to Capital: An Event of Final Decade of Yugoslavia*. Cambridge, MA / Ljubljana MIT Press / Moderna galerija 2015.
- ⁹ Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- ¹⁰ Pierre Bourdieu: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, Stanford University Press, 1992. Lásd még: Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production*, in Pierre Bourdieu – Randal Johnson (eds.): *Essays on Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1993.

- ¹¹ Bürger, *Theory...*, 32.
- ¹² Uo.
- ¹³ Guy Standing: *The Precariat: The New Dangerous Class*. London, Bloomsbury 2011. A „Precariat” (prekariátus, a peremen lévők osztálya) kifejezés utalás a „proletariátus” szóra. Standing úgy használja, mint olyan fogalmat, amely *per negationem* definiál egy olyan új társadalmi osztályt, amelyhez nagyon sokféle különböző munkáscsoport tartozik (diákmunkát végző egyetemisták, részidős munkások, meghatározott időre leszegődött munkások, szakmai gyakorlaton lévők, munkát vállaló bevándorlók, házimunkát végzők, börtönben dolgozó rabok), akikben az a közös, hogy helyzetük [...] bizonytalan, hogy nem valamilyen egyértelmű és tartós munkaviszonyuk van.
- ¹⁴ Bürger: *Theory...* 55–57.
- ¹⁵ Stanko Lasic: *Sukob na književnoj levici*, Zagreb, Liber, 1972.
- ¹⁶ Lev Kreft: *Spopad ns umetniški levici (med vojnama)*. Ljubljana, Drzavna založba Slovenije, 1989.
- ¹⁷ Bojana Videkanic: Yugoslav Postwar Art and Socialist Realism: An Uncomfortable Relationship. *ART Margins* 5. no. 2 (2016), 20.
- ¹⁸ Uo.
- ¹⁹ I. m. 18.
- ²⁰ Kreft: *Spopad na umetniški...*, 161.
- ²¹ A művészeti-kulturális szövetségi minisztérium 1948-ig létezett. Mind a hat tagköztársaság szintjén a művelődési minisztériumok szervezték és finanszírozták a kulturális és művészeti termelést 1953-ig. 1953 és 1974 között, amikor a szövetségi kormány és minden egyes jugoszláv köztársaság kormányai végrehajtott tanácsokká alakultak, a szövetségi művelődésügyi és kulturális minisztérium, éppúgy, mint a köztársaságok minisztériumai átalakultak művelődésügyi és kulturális tanácsokká. [...] 1974 után, amikor az új alkotmány bevezette az öngazdátást a közszolgáltatási intézményekben (tehát az oktatásügyben, az egészségügyben, a kultúrában stb.), a tanácsok öngazdátó kulturális közösségekké alakultak át, amelyek a köztársaságok és a helyi önkormányzatok szintjén is működtek. (Vesna Copic – Gregor Tomc: Nacionalni porocilo o kulturni politiki v Sloveniji, in *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede, 1978. 48, 58, 61–64, 69–71.)
- ²² Copic – Tomc: Nacionalno porocilo..., 30.
- ²³ Ebben a vonatkozásban az amatőr kulturális társulások hasznosak voltak a művészek számára. Jól illusztrálja ezt a neo-avantgardista művész, Tomislav Gotovac, aki egy sor korai filmjét egy filmklub tagjaként készítette. Lásd: Neveka Dakovic: Yugoslav Avant-Garde Film, 1920–1990. In Djuric-Suvakovic: *Impossible histories...* 476–483.; Goran Trbuljak – Hrvoje Turkovic: It's All a Movie. A Conversation with Tomislav Gotovac. *Magazine FILM*. no. 10–11 (1977), 39–66.
- ²⁴ A filmeket illetően lásd: Vse to je film: eksperimentalni film v Jugoslaviji 1951–1991. In Bpjana Piskur – Tamara Soban (eds.): *This is All Film: Experimental Film in Yugoslavia 1951–1991* Ljubljana, Moderna galerija, 22. 12. 2010 – 28. 2. 2011.) kiállítási katalógus. A táncművészettel kapcsolatban lásd: Katja Praznik: Between the Avant-Garde, Modernism and Amateurism: A Fragmentary History of Contemporary Dance Ljubljana in the 1960s and 1970s. *Maska* 24. no. 123–124. 2009. nyár, 68–85.

- ²⁵ Bürger: *Theory...*, 22.
- ²⁶ Stefan Majstorovic : *Cultural Policy in Yugoslavia*, Paris, UNESCO, 1972, 17.
- ²⁷ I.m. 47–49.
- ²⁸ Uo. 17.
- ²⁹ A különbség látható abból, ahogyan a közpénzeket elosztották a kétfajta művészeti forma között. Az 1980-as években a Szlovéniai Kulturális Közösség (*Kulturna skupnost Slovenije*) egész büdzséjének 0,2-5%-át költötték a kulturális intézményeken kívül létrehozott művészetre Copic–Tomc: *Nekionalno porocilo...*, 207–208.
- ³⁰ Kreft: *Spopad na umetniški...*, 133.
- ³¹ Sergio Bologna: Nove oblike dela, in Gal Kirn (úr.): *Postfordizem: razprave o sodobnem kapitalizmu*. Ljubljana, Mirovni Institut 2010, 135–136. Lásd még: Sabine Grimm–Klaus Ronnerberger: *An Invisible History of Work. An Interview with Sergio Bologna*. *Springerin* 10. no. 1 (2007) <https://www.springerin.at/en/2007/1/eine-unsichtbare-geschichte-der-arbeit/>
- ³² Pogoba o izvajanjanju socialnega zavarovanja umetnikov; Pogodbe o izvajanju socialnega zavarovanja filmskih umetnikov in filmskih dlavcev. *Uradni List SRS* no.26., 1966: 229–234. A független szabadúszó művészi munkát a szocialista Jugoszláviában ügyvédek, papok vagy más egyházi személyek, filmgyári dolgozók, professzionális atléták, geodéták, művészeti és sajtómunkások végezték. Sklep o pokojninskih osnovah oseb, ki opravljajo samostojno dejavnost, po katerih se določajo pravice iz socialnega zavarovanja, prevedejo pokojninske in placujejo prispevki za socialno zavarovanje. *Uradni list SFRJ* no. 5. (5. 2. 1965), 103.
- ³³ Zakon o samostojnih kulturnih delavcih. *Uradno List SRS* no 9. (1982), 505–507.
- ³⁴ Susan L. Woodward: *Socialist Unemployment: The Political Economy of Yugoslavia 1945–1990*. Princeton, Princeton University Press, 1995.
- ³⁵ Sanja Ivekovic–Dalibor Martinis: Pokazatelji odnosa izmedu prihoda samostalnog likovnog umjetnika i njegovog strvarnog osobnog dohotka kao i osobnog dohotka radnika u kulturi. (The indicators of Relationship Between the Income of an Independent Visual Artist and His Actual Personal Income as opposed to the Personal Income of a Cultural Employee). *Prvi broj* (Első szám), Zagreb, Radnicka zajednica umjetnika Podroom 1980, 6.
- ³⁶ Uo.
- ³⁷ A JKSZ liberális frakciójának elnyomása Szerbiában, Horvátországban és Szlovéniában egyaránt végbement. Szlovéniában különböző botrányok révén vált közismertté, mint az „Útépítési botrány” (1969–1972) vagy „A 25 delegátus botránya” (Lásd: Oto Luthar: *Liberals vs. Conservatives*, in Oto Luthar (ed.): *Land Between: A History of Slovenia*, Frankfurt/Main, Peter Lang Verlag 2008, 473–475. Fontos megjegyeznünk, hogy a liberálisok ezekben a tagköztársaságokban egyszersmind a nacionalista tendenciák előmozdítói voltak, és erőteljesen támogatták az JSZSZK decentralizálását és további föderalizálását.
- ³⁸ Catherine Samary: *Plan, Market and Democracy*. Amsterdam, International Institute for Research and Education, 1988, 36.
- ³⁹ Az elmúlt két évtizedben ezeket a csoportokat több történeti tanulmány s a helyi művészettörténeteszek és a médiában szereplő művészetelméleti szakemberek újabb vizsgálódásai tárgyalták. Lásd például: IRWIN (ed.): *Djuric–Suvakovic: Impossible Histories; East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe* London, Afterall Books 2006; Milohnić–Svetina: *Prisli so Pupilcki; a Maska*

- Performing Visuality, Performing Life: Art Practices in Slovenia from the 1960 to 1970s*, *Maska* 24. no. 123–124., 2009; Ana Perne (ed.): *Glej – 40 let* Ljubljana, Slovenski gledaliski muzej 2011; Promiz Jesenko: *Rob v srediscu: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledaliscu v Sloveniji 1955–1967*. Ljubljana, Slovenski gledaliski institut, 2015.
- ⁴⁰ Primoz Jesenko: Theatre can be very different from what one imagines under this notion: A Conversation With Lado Kralj, in: Milohnic- Svetina: *Prisli so Pupilcki*, 129–130.
- ⁴¹ Igor Zabel: A Short history of OHO, in IRWIN (ed.): *East Art Map...* 412–415.
- ⁴² A Pekarna alapítónak egyike, Lado Kralj Schechnerrel együtt tanult 1970 és 1971 között.
- ⁴³ Primoz Jesenko: The Pathwalker as a Ritual Fragment of Theatre Neo-Avant-Garde in Slovenia (First Fragment on Theatre Pekarna). *Maska* 24. 123–124. (2009): 20–49.
- ⁴⁴ A „vörös burzsoázia” kifejezést a jugoszláv diákmozgalom alkotta meg az 1968-as belgrádi diáktüntetések, tiltakozó mozgalmak során. A szó a Jugoszláv Kommunista Szövetsége vezetését, s tágabb értelemben a szocializmus kiváltságos, bürokratákból és technokratákból álló osztályát jelöli. [...]. A diákmozgalom, mint az 1968-as belgrádi tiltakozómozgalom tiltakozó jelszavai meghirdették, a társadalmi egyenlőtlenségek csökkentését és a „vörös burzsoáziának” a hatalomról való lemondását követelték. [...]
- ⁴⁵ Bologna: *Nove oblike...*, 135–136.
- ⁴⁶ A kapitalista munkamegosztás révén a művészet válik a kreativitás kizárólagos terepévé, „a munka elveszíti kreatív jellegét, míg a művészet elkülönült, önálló tevékenységgé válik, az ember alkotóképességének megközelíthetetlen erősségévé:” (Adolfo Sanchez Vasquez, *Art and Society*, New York, Monthly Review Press, 1973, 67). [...]
- ⁴⁷ Goran Dordevic: On the Class character of Art, *Prelom* num. 8. (2006), 237.
- ⁴⁸ Uo.
- ⁴⁹ Uo.
- ⁵⁰ Goran Dordevic szavai a nemzetközi művészsztájkra felhívó levelében, amelyet újból megjelentetett a *SKC and the Political Practices of Art* c. kötetben. Ljubljana, SKUC 2008, 29.
- ⁵¹ Lásd még: Ivana Bago: A Window and a Basement: Negotiating Hospitality at La Galerie des Locataires és Podroom – The Working Community of Artists. *ARTMargins* 1., 2-3 (2012), 116–146.
- ⁵² Boris Demur: *Prvi broj*. Zagreb, RZU Podroom, 1980, 2.
- ⁵³ A *Prvi broj* teljes szám, és más, ezekhez csoportokhoz kapcsolódó dokumentumok elérhetők a *Digitizing Ideas* nevű digitális archívumban: <http://digitizing-ideas.org/en/entry/19682>.
- ⁵⁴ „Ugovor” *Prvi broj*, Zagreb, RZU Podroom, 1980, 8–9.
- ⁵⁵ Sanja Ivekovic–Dalibor Martinis: U galerije sa ugovorom. *Prvi broj*, Zagreb, RZU Podroom, 1980. 7.
- ⁵⁶ Uo.
- ⁵⁷ Uo.
- ⁵⁸ Uo.
- ⁵⁹ Uo.

- ⁶⁰ Katja Praznik: Producing a Reserve Army of Cultural Labor, or, the Surpluses of Slovene Cultural Policy 2005–2015, in *Crises and New Beginnings: Art in Slovenia 2005–2015*. Ljubljana, Moderna galerija, 2016, 57–69.
- ⁶¹ Tomaz Mastnak: Civil Society and Fascism, in Badovinac et al.: *NSK From Kapital to Capital...* 285–286.

(Fordította: Szalai Miklós)

Az 53. Nemzetközi Munkás- és Társadalomtörténeti Konferencián (*International Conference of Labour and Social History* – ITH; Linz, 2017. szeptember 21–23.) elhangzott előadás írásos változata. A szöveget, amelyet rövidítve adunk közre, a szerző bocsátotta az *Eszmélet* rendelkezésére.