

Lina Džuverović

KOLLABORATÍV AKCIÓK, FOLYAMATOS MULASZTÁSOK

JEGYZETEK AZ 1960-AS ÉS 1970-ES ÉVEK JUGOSZLÁV
KOLLEKTÍVÁINAK FEMINISTA ÚJRAÉRTELMEZÉSÉHEZ
AZ OHO CSOPORT ESETE

Művészcsoportok alakulásáról és működéséről írva a brit irodalomkritikus, Raymond Williams megjegyzi: „bármely korszerű társadalmi és kulturális analízis igazi tétje, hogy ne csak a megnyilvánult gondolatokra és tevékenységekre fordítson figyelmet, hanem a ki nem mondott álláspontokra és gondolatokra is, amelyek alkalmasint magától értetődőnek tűnnek.”¹ 1980-ban írt kritikájában a szerző figyelemhiátust és a megfelelő eszközök hiányát érzékeli a kisebb kulturális csoportok tevékenységének tanulmányozásában, szemben nagyobb szervezetek, mint az egyházak vagy a nevelésügyi rendszer esetével.

Williams épp negyven éves megfigyelése óta több lehetséges megközelítési mód is kialakult a művészcsoportok és a kollektív gyakorlat tanulmányozásához, olyan változatos területeken, mint többek között a kultúratudomány (*cultural studies*), a művészettörténet, a szociológia, a kurátori és feminista tanulmányok (*feminist studies*). Ezek a megközelítések építenek az egyén és a kollektíva viszonyával kapcsolatos létező elméleti munkákra, ugyanakkor összetett módon elemzik a huszadik századi kollektivitás hagyatékát (és töréseit) is. Gregory Sholette *Collectivism after Modernism* (Kollektivizmus a modernizmus után) című 2007-es szövegében taglalja, hogy a kortárs gyakorlatokban nyoma sincs már a kollektivitás forradalmi múltjának, úgy mutatva fel a kortárs kollektívákat, mint amelyeket a „vállalkozás-kultúra” (Sholette által használt kifejezés) támaszt alá, illetve az, ahogy a galéria rendszer és a művészeti világ mesteri módon kooptálja az anonimitást, a kollektivitást és az efemeritást, amint azt remekül megtanulták a konceptuális művészet és a live art („élőművészet”) kereskedelmi értékesítésén keresztül. A kollektív gyakorlatokkal kapcsolatban használt terminológia – a szerzőség és a részvétel gyakran homályos fogalma, a kollektivitás, együttműködés, interszubjektivitás, kölcsönös függés stb. gyakran egymással felcserélhető terminusainak tanulmányozása külön esszét kívánna. Ellen Mara de Wachter egyfajta ernyőfogalomként vezette be a „co-art” fogalmát, hogy a kollektivitás mai megközelítéseinek sokféleségét és összeférhetetlenségét megengedve tekinthessük át a kortárs művészkollektívák különféle gyakorlatait, megidéz-

¹ Raymond Williams: The Bloomsbury Fraction. In: Uő. *Culture and Materialism*. London-New York, 1980. 356.

ve Richard Sennett gondolatát egy olyan beszélgetésről, „amely nem a közös alap megtalálásával ér véget”.² Maria Lind a művészi hatóerő (*agency*) kérdésére összpontosítva azt feszegeti, hogy milyen mértékben képes a kollektivitás zavart okozni, beavatkozást végrehajtani egy olyan rendszerben, amelynek legmélyebb készítése az individuális géniuszt mint alanyt ünneplése.

A fenti diskurzus az analitikai eszközök sokaságát vezette be a kutatás területére, lehetővé téve nemcsak a művészcsoportok kreatív teljesítményének tanulmányozását, de a működésük mechanikáját és struktúráit is. Az együttműködés kulcsfontosságú szerepe a művészetben már elvitathatatlan, ugyanakkor a csoportokon belüli folyamatok, viszonyok és az operatív dinamika területe további kutatást igényel. És itt különösen fontos, hogy milyen gender-szemponthoz hatnak a kollektivitásban. Ahogy Lind megjegyzi, „még a műterem magányában alkotó művész is függ mások közreműködésétől. Különösen igaz ez a férfi művészekre, akik mindig támaszkodni tudtak a körülöttük élő nők többé-kevésbé láthatatlan támogatására”.³ Jómagam éppen a kollektivitásnak erre a nézetére kívánok összpontosítani.

Még a manapság leginkább mainstream művészeti megnyilvánulások is, mint a művészeti díjak, amelyek történetileg hajlottak egymás ellen ugrasztani a művészeket, kezdik elismerni, hogy a művészetszínélés – csakúgy mint a zene, a film vagy a színház – nem szükségszerűen magányos tevékenység, bármennyire is ezt hiteti el velünk a hegemónikus művészettörténet és műpiac. A 2019-es Turner Prize, a legfontosabb brit művészeti esemény alkalmával például a négy jelölt művész, Lawrence Abu Hamdan, Helen Cammock, Oscar Murillo és Tai Shani kollektívaként lépett fel, azzal a kérelemmel, hogy a díjat egyenlő mértékben osszák fel négyük között. A művészek példa nélkül való gesztusa nagy visszhangot keltett, azt az üzenetet küldve, hogy a gyilkosan kompetitív neoliberais művészeti piac adta körülmények között a művészek inkább vágnak szolidaritásra és kölcsönös támogatásra, mint pazar díjátadó ceremóniákra.

Mindamellettt azonban, hogy manapság egyre inkább elismerjük a kollektivitás központi szerepét a művészetben, továbbra is ritka az olyan mély keresztmetszeti elemzés, amely sorra venné a tényezőket, amelyek meghatározzák és alakítják a művészek részvételének természetét különböző kollektívákban és csoportokban. Az olyan strukturális kérdéseket, hogy milyen módon alakulnak a kollektívák, ki alakítja meg őket, ki határozza meg a működési módjukat, és ki artikulálja őket, annak szélesebb strukturális feltárásával kell alátámasztani, hogy eredendően ki fér hozzá ezekhez a hálózatokhoz, és kiknek a neve marad fenn a csoportok örökségével kapcsolatban, miután feloszlottak.

A célkitűzések és a historizálás kérdései, annak elemzése, hogy mi alkot egy kollektívát, mikor kezdődik és mikor végződik, mi különböztet meg egy művész-

² Richard Sennett – idézi: Ellen Mara De Wachter: *Co-Art: Artists on Creative Collaboration*. London, 2017. 20.

³ Maria Lind: *Complications. On Collaboration, Agency and Contemporary Art*. Public: *New Communities*, No 39. 2009. 53–73.

csoportot a művészek közösségétől, milyen az egy bizonyos hely vagy intézmény, illetve dokumentum, manifesztum vagy valamiféle hittételek körül kialakult művész-közösségek természete, mind kapcsolódnak ehhez a tanulmányhoz. A kollektivitás három nézete, amely foglalkoztat, röviden: a kollektív gyakorlat mechanikája és folyamatai, a terminológia kérdése, illetve a kollektívák historizálódása.

Ebben az esszében, amely a *Kollaboratív akciók, folyamatos mulasztások* című, a kollektív gyakorlat gender-vonatkozásait vizsgáló, nagyobb projekt kiindulási pontja, a fentiek némelyikét kezdem el kibontani, a jugoszláv OHO csoport (1962–1971), majd az abból kinőtt mezőgazdasági-művészeti kommuna, a Šempas Család munkáját használva esettanulmánynak, az 1960-as 1970-es évek jugoszláv kollektív gyakorlatainak szélesebb kontextusában. Ebben az időszakban egyre-másra alakultak művészcsoportok, gyakorta közös posztfordalmi ideológiai alapon állva az (egyben kritikusan értékelt) jugoszláv szocializmussal, illetve az 1968-as globális diáklázadások intézményellenes, ikonoklaszta és szubverzív étoszával.⁴

Kettős megfontolás vezetett arra, hogy a projekt első esettanulmányként az OHO csoportra összpontosítsak. Egyrészt az OHO sokarcú munkássága arra vezetett, hogy beleássam magam a csoport progresszív gondolatai és működési struktúrája közötti viszony vizsgálatába, rákérdezve, hogy a csoport saját szerkezete és munkamódszerei vajon tükrözték-e intézményellenes, hippy étoszukat, a természethez fűződő viszonyukat, a merev társadalmi struktúrák kritikáját, háborúellenes álláspontjukat (lásd pl. a munkáikban megjelenő vietnámi háborúellenes szlogeneket) és a kollektivitás iránti elkötelezettségüket. Másrészt, mivel az OHO műveiben gyakorta megjelenő számos nő ritkán volt feltüntetve a művek alkotójaként, vizsgálni kezdtem a gender-kérdést a csoport tevékenységében. Különösen izgatott a *feszültség* az OHO munkáinak előállításához használt étosz kollaboratív természete és fluiditása, és a narrativizáció merevsége között, ahogyan mindig csak kisszámú férfi alkotót jelöltek meg. Ironikus módon maga ez a feszültség arról árulkodik, hogy – jöllehet, az OHO a jugoszláv társadalom számos erkölcsi szerkezeti elemét elutasította – magukévá tették az országban abban az időben jelen lévő patriarchális struktúrákat.⁵

Ezen felül, miközben tudatában vagyok, hogy egyre egyetemesebben elismerik az OHO és az egész akkori művészgeneráció (Új Művészeti Gyakorlat – lásd alább) kollektív művészi gyakorlatának radikális potenciálját, hogy munkáik részvételre

⁴ A *Collaborative Actions, Continued Omissions* projekt 2019-ben indult, és egy sor tervezett interjú, publikáción és konferencián keresztül folytatódik. <http://dzuverovic.org/?path=/research/collaborative-actions-continued-omissions/>

⁵ Sokat írtak már a nők összetett helyzetéről a háború utáni Jugoszláviában. A nemi egyenlőség meghirdetésével a jugoszláv nők dilemma elé kerültek: egyrészt társadalmi felelősségük volt abban, hogy aktív állampolgárok legyenek, egyenlők a munkaerőpiacon, másrészt küzdeniük kellett a magán-szféra mélyen gyökerező szexizmusával. Részletes kifejtésért ld. Bojana Pejić (*Gender Check, A Reader – Art and Theory in Eastern Europe*. Ed. by Bojana Pejić. Wien, 2010) és Jelena Petrović (*Women's Authorship in Interwar Yugoslavia – The Politics of Love and Struggle*. Palgrave, 2019.) munkáit.

épülő és inkluzív jellegével, az így létrejövő újfajta affektív észleléssel és viszonyokkal (művész/közönség) lebontsák a falat művészet és nagyközönség eddig elkülönült szférái között, ezzel párhuzamosan ugyanakkor nem reflektálják magának a kollektívának a természetét – összetételét, gyakorlatait és termelését. A tény, hogy nem fordítottak figyelmet a kollaboratív munkák kollektív megvalósulására, feltárja a feszültséget az ideologikus elképzelések (deinstitutionalizáció, deindividualizáció, a polgári hitektől és erkölcsi kódextól megszabadult művész stb.) és a gyakorlat között, amely a jugoszláv művészet formális történetéből öntudatlanul kiír bizonyos alanyokat, akik pedig részt vettek ennek az érzéki forradalomnak a megvalósulásában. A mondanivalóm egyszerű. E forradalmi művészeti mozgalmak története nem teljes, ha a kollektíva egyes résztvevőit kitörlik (a kitörlés nem szükségszerűen jelent teljes elhagyást, alkalmasint csak azt, *ahogyan* beleírják őket a narratívákba). Az érzékelhető megosztása Rancière-i fogalma értelmében tehát – miszerint az eredendően mindig politikus esztétikában benne van a lehetőség, hogy újrendezze a politikai szférát azzal, hogy a látás, érzés és cselekvés bizonyos módjait legitimálja – a szóban forgó gyakorlatok forradalmi lehetőségeik alatt teljesítenek.⁶ Arra teszek hát kísérletet, hogy kiterjesszem e csoportok forradalmi potenciálját azzal, hogy nőket írok bele a narratívába.

„MINDENKI ÉDESANYJA” – CSALÁDI STRUKTÚRÁK ADOPTÁLÁSA

Az egyik legjobb mutatója annak, hogy a jugoszláv kollektív művészeti projektek magukévá tették a patriarchális struktúrákat, a női művészek hiánya a korszak e kollektíváinak narratíváiban. A női művészek hiánya a kollektívákban persze távolról sem csak az OHO-t jellemezte. A hasonló narratívák tartós normalizációja jól felismerhető a női főszereplők kiáltó hiányának nyilvánvaló elfogadásában; olyan egyenlőtlenség ez, amelyet egyetemesen a patriarchális rendszer szerves részeként fogunk fel, még 2012-ben is, amikor az első interjúmat készítettem.⁷ Mikor rámutattam a problémára a régió kulturális munkásaival készített interjúmban, a válaszokat elkerülhetetlenül egy sóhaj kísérte: „igen, tudom, a művészeti élet nagyon szexista volt, más idők voltak azok”, magyarázták interjúalanyaim.

Az OHO csoport tagjaival és a terület más kulturális munkásaival folytatott beszélgetések során is jól érzékelhető volt egy bizonyos nyelvi feszengés a kollektívák nőtagjaival kapcsolatban. Az interjúmban olyan kifejezések hangzottak el, mint „női mellékalakok”, „háttérénekesek”, „a kollektíva lelke”, „mindenki anyukája”, mind

⁶ Jacques Rancière: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London, 2004. – Magyar fordítása: Jacques Rancière: *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása*. Utószó: Slavoj Žižek. Ford. Jancsó Júlia, Jean-Louis Pierson. Budapest, 2009.

⁷ A kutatás témája, amelyre itt utalok, a pop art helyzete volt a szocialista Jugoszláviában: Lina Dzuverović: *Pop art tendencies in self-managed socialism: pop reactions and counter-cultural pop in Yugoslavia in 1960s and 1970s*. PhD értekezés. London, Royal College of Art, 2017. <https://researchonline.rca.ac.uk/2850/>

férfi, mind női interjúalanyok szájából, utalva a kollektívákban részt vevő nők elvárt affektív munkájára és gondoskodó szerepkörére.⁸ Az interjúalanyaim (legtöbbjük a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején lépett a felnőttkorba) szakmai karrierje sok esetben arra látszott utalni, hogy míg a férfi kulturális munkások megtalálták a módját, hogy művészi karriert folytassanak, addig a nők kurátorként, szervezőként, adminisztrátorként, levéltárosként, művészettörténészként végeztek – olyan szerepekben tehát, amelyekben nem a művészi fejlődés, hanem a szervezési, promóciós vagy kontextualizáló készségek kerülnek előtérbe. Eszünkbe jut erről Lucy Lippard 1971-es megjegyzése, miszerint „Sokkal könnyebb női kritikusként, kurátorként vagy történészként sikeresnek lenni, mint női művészként, miután ezek másodrendű vagy háztartási tevékenységek, s így sokkal természetesebbnek fogadják el nők esetében, mint a művészetszínalás primordiális tevékenységét.”⁹

Célom, hogy azzal tegyek hozzá valamit a gender és művészet Jugoszláviában témában már rendelkezésre álló gazdag tudományos anyaghoz, hogy kifejezetten a kollektivitás történeti artikulációjára összpontosítok. Más források mellett építék Suzana Milevska, Bojana Pejić, Jelena Petrović feminista munkáira a két világháború közötti Jugoszlávia női alkotóival kapcsolatban, a Red Min(e)d kollektívára, Ivana Bago, Antonia Majača, Chiara Bonfiglioli munkáira a Drug-ca Zena konferenciáról (Belgrád, 1978),¹⁰ Sanja Iveković munkájára a nők művei terjesztésére szakosodott „Elektra” hálózattal, Lydia Sklevitsky alapszövegeire, valamint a zágrábi Nőtudományi Központ munkájára.

A MŰVÉSZCSOPORTOK TÖRTÉNETI ARTIKULÁCIÓJÁNAK (HISTORICIZATION) TENDENCIÁI

A férfiak dominálta hálózatok jelensége természetesen nem az 1960-as években jelent meg először, hanem korábbi művészeti vállalkozásoknál, azokban az avantgárd csoportokban, amelyek a Jugoszláv Királyság (1918–1941) idején alakultak. Kizárólag férfi művészekből álltak a nagy befolyással bíró hálózatok, mint a Zenitizmus nevű avantgárd mozgalom és annak lapja, a *Zenit*, amely először Belgrádban majd Zágrábban működött (1921–26), kapcsolatot ápolt az olasz futuristákkal és része volt a széles európai hálózatnak. Ehhez hasonlóan a Traveleri

⁸ Ezek a fogalmak azon interjúmban hangzottak el, melyeket Jasna Tijardović kurátor és Beti Žerovec művészettörténész készített David Nezzel, Marko és Manika Pogačnikkal (OHO) 2014 és 2019 között, nem csak az OHO-val, hanem általában véve a kollektívákkal kapcsolatban.

⁹ Lucy Lippard, idézi Nanne Buurman: *Angels in the White Cube? Rhetorics of Curatorial Innocence* at *DOCUMENTA* (13), *On Curating*, No 29. 2016. május.

¹⁰ Az 1978-as belgrádi konferencia az első, nemzetközi meghívottakkal zajló feminista konferencia volt Jugoszláviában. További irodalom: Zsófia Lóránt: *The Feminist Challenge to the Socialist State in Yugoslavia*. Palgrave, 2018. (A szerk.)

nevű csoportnak (1922) egyetlen női tagja volt, Višnja Kranjčević személyében, akinek hiányos életrajzából mindössze annyi derül ki, hogy a Horvát Nemzeti Színház (HNK) adminisztrációjában dolgozott, de szinte semmi a szakmai vagy művészi karrierjéről.

Ez volt a helyzet a Zemlja (Föld) művészkollektívával (1929–1935) is, ahol a tíz alapítótag mind férfi volt, és a későbbi kiállításaikon is mindössze két nő állított ki, a dizájnner Branka Hegedušić-Frangeš és a Bauhausban tanult textilművész, Otti Berger. Néhány évtizeddel később a zágrábi illetőségű, dizájnereket, művészeket és építészeket egybefogó Exat 51-ben (1950–1956) szintén nem voltak női tagok, és a Gorgona csoport (1959–1968) (az azonos című, Zágrábban elindult játékos „anti-magazin” szerzői) is kizárólag prominens férfi művészek és művészettörténészek hálózatát fogta össze.

A hatvanas és hetvenes évekkel bejött a konceptuális művészet és a pop art, sok jugoszláv művész pedig (ma mint az Új Művészeti Gyakorlat generáció ismertek)¹¹ kísérletezni kezdett, sok esetben kollektívák alakításával, vagy a korai hetvenes évektől kezdve kevésbé formálisan csoportosulva a frissen alakult Hallgatói Kulturális Központok (SKC) körül Belgrádban, Zágrábban és Ljubljanában. Jóllehet, ekkor már sokkal több női művész dolgozott országszerte, köztük olyan ma jól csengő nevek, mint Sanja Iveković, Marina Abramović, Ladik Katalin, Bogdanka Poznanović és mások, a formálisabb hálózatokat továbbra is férfiak szervezték és vezették.

A zágrábi Hat Művész Csoport (1975-től), amelynek tagjai Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović és Fedor Vučemilović voltak, például „kiállítás-akciókat” szervezett nem művészeti helyszíneken. Egészen 1978-ig, mikor is elindították saját kiadású *MAJ/75* című magazinjukat, női művész munkáját sosem vették be a programjukba. Az évek során 18 számot megért *MAJ/75* magazint Vlasta Delimar és Željko Jerman műtermében nyomtatták, és ennek az együttműködésnek volt köszönhető, hogy Delimar munkája bekerült a lapba.¹²

Annak ellenére, hogy a szocialista Jugoszlávia (1943–1991), legalább a nyilvános deklarációk szintjén, progresszív politikai állásponton volt a társadalmi nemek egyen-

¹¹ Az Új Művészeti Gyakorlat az 1960-as években induló művészgenerációt jelöli, melynek tagjai az új, konceptuális, performatív művészeti tendenciákhoz kötődtek, valamint fotóval, videóval, térintervenciókkal foglalkoztak. A Ješa Denegri által bevezetett fogalom historizálása az 1978-ban Zágrábban, Marijan Šušovski által rendezett kiállítással (*The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978*, Gallery of Contemporary Art Zagreb) kezdődött. (A szerk.)

¹² Ez a rövid számvetés távolról sem az ex-jugoszláv kulturális térben működött csoportok vagy kollektívák átfogó története, csupán kis mintavétel, amelyet illusztrációként használok egy, a kutatásom során megfigyelt átfogó tendenciához. A figyelem felhívása e csoportok struktúráira egyik lehetséges módja annak, hogy beszélgetést kezdeményezzek a tevékenységük és alapvetéseik közötti viszonyról. Sok más csoportot – Decembarska Grupa (1955, Belgrád), Bosch+Bosch (1969, Szabadka), Grupa TOK (1968), grupa 143 (1975–1980) – lehetne hozzáadni még a listához mint olyan történetek példáját, amelyekben a nők vagy marginális szerepet játszottak, vagy semmilyen se.

lőségét illetően, a művészeti hálózatok nem mutatták jelét annak, hogy az ország számos más egyenlőségi ígérete közül éppen ezt akarnák beváltani – legalábbis nem a saját felépítésükben. Azoknak a nőknek, akik a késő hatvanas és kora hetvenes években léptek a felnőttkorba, egy egyre konfliktusosabbá váló értékrenddel kellett kiegészüniük.

Egyrészt az Antifasiszta Nők Frontja (ANF) nevű, igen erőteljes női szervezet örökségén és az iránta való tiszteletben nőttek fel; ez a szervezet a Második Világháború idején fejtett ki aktív tevékenységet, majd központi szerepet játszott a nők háború utáni emancipációjában is.¹³ Az ANF öröksége férfiak és nők egyenlőségét hirdette (benne az egyenlő bérezéssel), keresve a módot, hogy a nők is a társadalom aktív dolgozó tagjai lehessenek. Másrészt a jugoszláv nők avval kerültek szembe, hogy fokozatosan visszatérnek a háború előtti patriarchális polgári hagyományok, és egyre uralkodóbbá válnak a magánszférában, ami viszont abba az irányba hatott, hogy a nőknek újra a családi élet és a gyereknevelés legyen az egyedüli felelőssége (miközben fent kellett tartaniuk a társadalmi egyenlőségük külső képét).

Ahogy Bojana Pejić kiemeli, a jugoszláv nők kénytelenek voltak egyezkedni a magán (otthoni) és a nyilvános (állami) patriarchátussal, miközben fokozatosan „láthatatlan alannya” lettek. „A második világháború után a nők egyenlő jogokat nyertek, de egyben újfajta láthatatlanságot is kaptak mellé”,¹⁴ foglalja össze Jelena Petrović, és ez ugyanúgy igaz volt a női művészekre, mint minden más dolgozó nőre.

AZ OHO KÜLÖNBÖZŐ FÁZISAI

Az OHO művészkollektíva 1962-ben, a ma Szlovéniához tartozó Kranjban alakult meg. A csoport magját Milenko Matanović, David Nez, Marko Pogačnik és Andraž

¹³ Az Antifasiszta Nők Frontja nevű társadalmi és politikai szervezet 1942. december 6-án alakult meg a boszniai Bosanski Petrovacban, a második világháborús Népi Felszabadítási Harc részeként. Elsődleges célja minden nő egyesítése volt a fasiszta ellenséggel szembeni harcban, bevonva őket a partizánharcokba, a fegyveres küzdelembe és elterelő hadműveletekbe egyaránt, a gyermekgondozás megszervezésébe és a nőnevelésbe. Az ország felszabadulását követően az ANF a háború következményeinek elhárításában, egészségügyi, társadalmi és kulturális kérdések megoldásában, különösképpen a sebesültek és a hadiárvák gondozásában vállalt szerepet. Az ANF dolgozott a nők emancipációjának gyakorlati fokozásán, nagy erővel küzdve azért, hogy minél többen kerüljenek be a gazdasági és politikai életbe. Tevékeny szerepet vállaltak a gyógyászat, a tanácsadás területén, az iskolai étkeztetés, a közösségi mosodák és a vegytisztító szolgáltatások megszervezésében. Az ANF határozottan szembeszállt a nőkkel szembeni minden diszkriminációval és tiszteletlenséggel, és fokozatosan az ország egyik hatékony társadalmi és politikai erejévé vált. Az ANF-et a Jugoszláv Dolgozó Nép Szocialista Szövetsége döntésével 1953-ban oszlatták föl, azon az alapon, hogy a társadalmi nemi egyenlőség célját hatékonyabban szolgálhatják nem nemi alapon szervezett intézmények. Az ANF-et azért is kritika érte, hogy állítólag túlságosan belekeveredtek a nagypolitikába (azaz túl sikeresek voltak / túl nagy lett a hatalmuk), és ez vezetett a feloszlatáshoz.

¹⁴ Petrović. 2019. i. m. 4.

Šalamun alkották, akik mellett számos további közreműködő dolgozott, köztük Iztok Geister-Plamen, Marjan Ciglič, Tomaž Šalamun, Matjaž Hanšek, Naško Križnar, Vojin Kovač-Chubby, Aleš Kermavner, Franci Zagoričnik, Marika Pogačnik, Zvona Ciglič, Nuša és Srečo Dragan. Sok további művész, költő és gondolkodó lazább kapcsolatot tartott az OHO-val (rájuk mint „OHO-katalógusra” hivatkoztak), alkalmoszerű részvételeken keresztül a csoport akcióiban és projektjeiben. A csoport elsősorban Kranjban, illetve Ljubljanában is dolgozott 1962 és 1971 között, majd egy Šempas nevű kis faluban, a nyugat-szlovéniai Vipava-völgyben. Tevékenységük az irodalomtól a vizuális költészetten, filmen, happeningeken és land-art munkákon át a konceptuális és részvételre épülő performanszokig terjedt. Az OHO korai munkái felfogásukban az Arte Poverához, a land arthoz, a happeninghez állt közel, és magukba építettek body art gyakorlatokat is; mindez valami olyasmivé állt össze, amit Tomaž Brejc „transzcendens konceptualizmus”-nak nevezett, utalva az érzékekkel felfoghatón túli tartalmakra. A csoport ember és természet kapcsolatát, az emberi test és a környezet viszonyát vizsgálta, illetve a rendszerelmélettől is inspirálódott az installációi megalkotásában. Az OHO tevékenységeinek tág köre semmiképpen nem volt egyedi jelenség, de a csoport hirtelen és végleges kivonulása a művészeti kontextusból, hogy önálló mezőgazdasági kommunát alakítsanak, igen szokatlan gesztusnak mutatkozott. Az aktus maga mára a mitológia része: a csoport 1971-ben feloszlott, egyfajta exodust hajtott végre a művészeti kontextusból és a városi környezetből, hogy a szlovéniai Šempas községben telepedjenek le, Šempas Család néven kommunaként abból élve, amit a föld ad, hogy így közelebb lehessenek a természethez és csoportként harmóniában dolgozhassanak a környezettel és a kozmosszal. A kommuna sok éven át fenntartotta magát, annak ellenére, hogy kezdetben senki nem értett a növénytermesztéshez vagy az önálló mezőgazdasághoz. Végül csak Marko és Marika Pogačnik és gyermekeik maradtak a helyen, ahol a mai napig élnek.

Az OHO-val kapcsolatban a központi kérdés, amely foglalkoztatott, a művész-hálózatokban való részvételre vonatkozik – kik voltak azok a nők, akiket a csoport Super 8-as felvételein és a különböző akció-dokumentációkon látunk? Hogyan kapcsolódtak ennek a korai hippi művészcsoporthoz az akcióihoz, miért voltak hajlandók részt venni bennük, és ami még fontosabb, mi történt velük ezt követően? Van közöttük olyan, aki ma művész? A kincstári válasz, amivel gyakran találkoztam, az volt, hogy a férfi művészek barátnői vagy barátai voltak, akik csak úgy ott „lebzseltek” a csoport holdudvarában.

Néhány esetben ezekből a viszonyokból alkotópartneri kapcsolat lett (a művészpárok témája szorosan kapcsolódik az enyémhez, de jelen esszé körén kívül esik), de sok esetben ma csak a művészcsoporthoz hallani, míg azokról, akik informálisan vettek részt a munkájukban, alig valamit. Különösen érdekelni kezdtek azok a nők, akik valami okból nem építettek saját, egyéni művészi karriert, de többször feltűnnek az adott csoportok körül, gyakran támogató vagy gondviselő szerepben.



1. Marika és Marko Pogačnik, Šempas, 2019. Fotó: Lina Džuverović



2. Marika Pogačnik Lina Džuverović-csal, Šempas, 2019. Fotó: Lina Džuverović



3. Marika és Marko Pogačnik műhelye, Šempas, 2019. Fotó: Lina Džuverović



4. Marika és Marko Pogačnik kertje, Šempas, 2019. Fotó: Lina Džuverović

INTERJÚK AZ OHO TAGJAIVAL – MUNKAMEGOSZTÁS, SZERZŐSÉG VERSUS RÉSZVÉTEL

Ezidáig egy beszélgetést rögzítettem az alapítótag David Nezzel, 2014-ben, a horvátországi Poreč-ben, illetve egy közös interjút Marko és Marika Pogačnikkal, otthonukban, a szlovéniai Šempas-ban, 2019-ben. (1–4. kép)

Az alábbiakban csak néhány tényt emelek ki ezekből az interjúkból, amelyeket a projekt későbbi szakaszában fogok elemezni. Az interjúk eddig elkészült átiratából központi jelentőségűnek tűnik a kérdés, hogy milyen különböző felfogások éltek a *szerezőség* versus *részvétel* mibenlétével kapcsolatban, illetve e gondolatok gender-szemponjtjainak kérdése. Mint kiderült, a szerzőség az OHO esetében egy-egy ötlet geneziséhez, egy-egy átfogó koncepció megszületéséhez társult, míg a kivitelezést és megvalósítást a részvétel vagy az általános értelemben vett „támogatás” körébe tartozónak tekintették. E vonalak mentén látszik körvonalazódni az OHO-ban a részvétel szerkezete, jóllehet, maguk a művészek nem érezték különösebb szükségét az ilyen típusú strukturálásnak.

A Marko és Marika Pogačnikkal készült interjú előkészületei és levezetésének folyamata során Marika vonakodása a dologtól azonnal egyértelművé tette a különböző, csoporton belüli szerepek dinamikáját. A kapcsolatot a párral egy Marko Pogačnik email címére küldött levélben vettem fel, egy még 2014-ben folytatott levelezés folyományaként. Annak ellenére, hogy nyomatékosan kértem, hogy *mindkettejükkel* beszélhessek, többször is visszakérdeztek, hogy Marika jelenléte valóban szükséges-e.

Az interjúra néhány hónappal később, 2019 augusztusában került sor, a pár házában, Šempas-ban (a Šempas Család kommuna otthonában, ahol a pár azóta is él). A verandán ültünk le (kurátortársam, Saša Nabergoj múzeumigazgató kísért el az interjúra), Marika és Marko együtt láttak vendégül minket. Az interjú elején újra rákérdeztek, hogy Marikának tényleg maradnia kell-e, világossá téve, hogy mindketten azt szeretnék, hogy csak Markóval beszélgessek. Miután ragaszkodtam a jelenlétéhez, Marika mégis velünk maradt az interjú idejére, de a prímet Marko vitte a válaszadásban. A beszélgetés előrehaladtával alkalomszerűen meg-megszakítottam Marko válaszait, hogy ugyanazt a kérdést Marikának is feltehessem.

Marika gyakran otthagya az asztalt, hogy ránézzen a készülő ételre. Megszólalásai teli voltak humorral. Hogy megmagyarázza az ellenkezését, nevetve kijelentette: „Nagyon rossz a beszélőkém. Jól dolgozom, de rosszul beszélek. Így van ez leosztva. Van, aki dolgozik, van, aki beszél. (nevet) Marko hozzátette: „Nélküle nem is működne semmi.”

Az OHO/Šempas Család művészet és élet egysége iránti mély elkötelezettsége ellenére egyértelmű volt egy mélyen rögzült hierarchia az ötletek generálása és azok megvalósítása között, abból, amit Marko az OHO munkamódszerével kapcsolatban mondott: „És nem volt szerző, a szerzőség nem létezett. Ez a munka kollektív volt. Az egyedüli szerzői dolog a konceptjeim voltak, fontosnak gondoltam, hogy amit

csinálunk, amögött legyen koncepció, és azt ki is mondjuk, hogy konceptuális értelemben világos legyen és prezentálható.”

Egyszerre megfogalmazni a szerzőség hiányát és világosan ragaszkodni az egyéni szerzőséghez tömören felmutatja az OHÓ-n belüli kettősséget – az együttműködésben való őszinte hitet, amelyet megakaszt a vonakodás, hogy felfejtsék azokat a struktúrákat, amelyek a csoport gördülékeny működését támogatták. A művek készítésében játszott szerepek kettős felfogását a csoport egyes tagjai más-más módon artikulálták. A nők OHÓ-n belül játszott gondoskodó, támogató szerepe a másik alapítótaggal, David Nezzel készült egyik interjúban is előtérbe került, amelyben arról kérdeztem, jelen voltak-e női művészek az OHO munkáiban: „Ez nagyon jó kérdés. Nem tudom – egyszerűen sosem voltak ott nők. Mindig inkább valami támogató szerepet játszottak. Lehet, hogy ez egyszerűen a hatvanas évekről szól... [...] A nők csak a feminizmussal kezdtek előjönni és megtalálni a hangjukat. Szóval mondhatjuk, hogy egyszerűen tovább vittük a jó öreg patriachális... [...]”

De a kérdés jó, azt hiszem, csak az volt mögötte, hogy a hatvanas években még nem történt meg a nők felszabadulása, az csak később következett be. Soha nem is gondolkoztunk ezen. Nem is igazán volt nő, aki részt vett volna az avantgárdban, amennyire én tudom.

Volt egy barátnőm, aki mindig valahogy féltékeny volt az OHÓ-ra, de sosem tartozott a belső körhöz. Csak köztünk, négyünk-ötünk között élt ez az erős kötődés. Marika mindig... bizonyos értelemben a dolog lelke volt, mindenkit meghívott vacsorára, olyan volt, mintha mindenki anyukája volna, olyan volt nekem, mint az anyám, mint valami pótanya, érti?

LD: Igen, gondoskodó, támogató és kedves?”¹⁵

Nez, a Ljubljában tanult amerikai művész számára, aki a korai OHO munkákban alapítóként tevékenyen részt vett, de 1972-ben visszaköltözött az Államokba, a női résztvevők gyakorlatilag láthatatlanok voltak, miközben ő is utal egy bizonyos kölcsönös függésre, hogy támaszkodtak a jelenlétükre, támogatásukra és részvételükre.

Az ilyesfajta hierarchia jó példája a *Beli Ljudje* (Fehérek) (1969–1970) című 35 mm-es film főcíme. A filmben férfiak, nők, gyerekek és állatok népes csoportja fehérre festve fehér tárgyakkal manipulál és fehér ételeket fogyaszt egy teljesen fehér térben. A végefőcím a mű szerzőjeként Nasko Kriznart, az OHO egy további „belső” tagját jelöli meg, utána egy sor név, akik a forgatókönyvön dolgoztak, míg a többi résztvevő „testek”-ként kerül felsorolásra. Ksenya Gurshtein művészettörténész írja, hogy „A *Beli Ljude*-ban a »testek« kifejezés nem pusztán a hatvanas éveknek a test szexuális felszabadításával kapcsolatos transznacionális retorikájára mutat rá, hanem egyben kiemeli a vásznon látott emberek bizonytalan státusát is, amennyiben azok sem nem a színészek valóságos énei (lévén, hogy a film meg van írva), sem pedig megnevezett vagy meghatározott fiktív karakterek.”¹⁶

¹⁵ Interjú David Nezzel, 2014. július, Poreč, Horvátország.

¹⁶ Ksenya Gurshtein: When Film and Author Made Love: Reconsidering OHO’s Film Legacy. *Kino!*

A résztvevők fél-fiktív szerepe az OHO munkáiban, hajlandóságuk a részvételre és arra, hogy eljuttassanak egy forgatókönyvet (vagy, mint több utcai akció esetében, hogy előre meghatározott szabályokat vagy instrukciókat kövessenek), felveti az ágencia kérdését e munkák elkészítésében. A kérdést, hogy mi alkotta a szerzőséget, jól megvilágítja, ahogyan Nez Marika Pogačnik részvételével kapcsolatban gondolkodik:

„DN: Igen, de igazából nem volt művész.

LD: Nem úgy gondolt magára?

DN: Igen, de nagyon jó kézügyessége volt, tehetségesen varrt, meg ilyenek, és sokat dolgozott együtt Markóval. És azóta nagyon is együttműködő partnerré lépett elő.”

Művészet és kézművesség hagyományos gender-szemponturnak kézzel-állaló alkalmazása jól passzol ahhoz, hogy a nőket a gondoskodó szerepébe minősítik le, és a kollektívára családi szerepeket vetítenek. Ezt visszahangozza Marko Pogačnik téri analógiája is, amely bináris gender alapon határt húz „belső” (magán-) és „külső” (nyilvános) szféra közé: „Ez a Jin-Jang, valami a csoport belső élete felé irányul, nem csak a feleségek és barátok, de mások is, akik ehhez a körhöz tartoztak, amely befelé fordult. Kifelé pedig a férfiak fordultak. Bent a nőknek volt főszerepük, kifelé pedig a férfiak fordultak. És ebben végül is van valami.”¹⁷

Úgy folytatja, hogy később ez megváltozott, és a későbbi munkákban már keverték az egyensúlyt, az élet és művészet egységét kutatva. Pogačnik a Šempas Család részeként készült munkákat említi, amelyekben nők és gyerekek is részt vettek. „Ez megváltozott, később már nem tetszett így nekünk, ez volt az egyik ok, hogy kommunát alakítottunk, ahol ez a közös pillanat volt a középpontban [...] olyan munkák felé mozdultunk, amikben nők és gyerekek is részt vettek. Például a gyapjúból és fából, agyagból és acélból készült mobilok, és a rajzok, amiket közösen rajzoltunk. Ez maga volt az élet / munka a földeken és a műhelyekben az agyaggal és a gyapjúval... igyekeztünk megtalálni az egyensúly megteremtésének ideális útját.”¹⁸

Miközben nem kétséges, hogy Marko Pogačnik (néhány más művész mellett) vezető szerepet vitt az OHO munkáinak szerzőjeként, egyes beszámolók Marika Pogačnik hatását (agency) is kiemelik, amellyel túllépett a gyártó, gondozó és „pótanya” szerepén. A Beti Žerovc művészettörténésszel az *ARTMargins* számára készült interjúban (2013) Marko Pogačnik egy sor olyan állítást tesz, amelyek rávilágítanak Marika aktív részvételére, nem csak a munkák készítésében, de a döntéshozatalban is: „A feleségem, Marika és jómagam konceptuális diagramokat rajzoltunk minden projektünkről, hogy másolhassuk és terjeszthessük őket.”¹⁹

(Ljubljana), 2010. No 11/12. 149.

¹⁷ Interjú Marko és Marika Pogačnikkal, Šempas, Szlovénia, 2019. augusztus

¹⁸ Uo.

¹⁹ The OHO-Files: Interview with Marko Pogačnik by Beti Žerovc, Ljubljana. Publikálva: 2013.17.27., *ARTMargins Online*, <https://artmargins.com/the-oho-files-interview-with-marko-poganik/>

Majd később: „Mikor Walter de Maria eljött Kranjba meglátogatni Marikát és engem, megpróbált rábeszélni minket [hogy aktívan részt vegyünk a nemzetközi konceptuális művészeti szcénában L.D.], annak okán, hogy úgy mondjam, van esélyünk valami nemzetközileg jegyzett pozícióra a konceptuális csoportok között. Végül aztán teljesen más lépésben egyeztünk meg, a csoportunk szellemi nevelődése alapján [...]”²⁰

Marika Pogačnik szerepe az OHÓ-ban és a Šempas Családban kétségkívül ugyanolyan kulcsfontosságú, mint partneréé, Marko Pogačniké. A *mód* azonban, ahogyan ez a szerep artikulálódik, és az általa végzett munkatípushoz társított érték a hozzájárulását látszólag kevésbé értékesé teszi a művészettörténet hegemonikus nagy narratívájában. Csakúgy, mint más munkakörnyezetekben, a művészi munka is a társadalmi újratermelés láthatatlan, fizetetlen vagy alulfizetett és alulértékelt munkájától függ, amely nélkül még az alapstruktúrák is összeomlanának. Az OHÓ esetében esetleg Marko Pogačnikot lehetne elővenni, hogy ha „az egyensúly megvalósításának” útját keresi a Šempas Családban, kitágíthatná a szerzőség fogalmát úgy, hogy lefedje (és láthatóvá tegye) a Šempas család minden tevékenységét, kitolva így annak határait, hogy mit jelent egy mű koncepciójának kialakítása.

Ahogy a Mierle Laderman Ukeles által írott *Manifesto for Maintenance Art 1969! Care!* (Kialtvány a Fenntartó Művészetért 1969!, Gondoskodás!) tanítja, a művészet látható „felső rétege” csak azért létezhet, mert olyan munka számos láthatatlan rétegén nyugszik, amely lehetővé teszi a láthatóságot, azaz a művet magát. Ukeles találóan emlékeztet minket, hogy a magasra értékelt munka, amit „fejlesztésnek” nevez, és a levegőnek nézett és alulértékelt munka, amit „fenntartásnak” nevez, közötti egyensúly sosem áll be, mert „a fenntartás terhes dolog. Kib...ott sok időbe kerül”.²¹ A Pogačnik által vágyott egyensúly tehát csak akkor valósulhat meg, ha a főzést, a takarítást, a gyereknevelést vagy a kézimunkát úgy tekintjük, úgy értékeljük és úgy mutatjuk meg, mint ami a magasan értékelt koncept-fejlesztés lényegi része.

Mi tehát a teendő a gender-elfogult művészettörténeti narratívákkal, amelyek folytonosan újratermelik a magasan jegyzett *szerezők* és alulértékelt *„támogató munkások”* hierarchiáját? Az OHÓ – ez a korát megelőző művészecsoporthoz, amely kihívást intézett a bevett erkölcsi normákhoz, majd, a Šempas Család megalakulásával, a nukleáris családmoddell is elvetette – működését aládúcoló feszültség olyan, mélyen rögzült patriarchális, heteronormatív struktúrákból adódott, amelyeket még az OHÓ radikális gondolkodói sem tudtak meghaladni.

MEGJEGYZÉSEK A FEMINISTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI INTERVENCIÓKHOZ

Bár a jugoszláv kollektívák gender-megkülönböztetéseken alapuló kritikai elemzése alkalmasint elhomályosíthatja a kollektív gyakorlatban mint olyanban rejló politikai

²⁰ Uo.

²¹ Mierle Laderman Ukeles: „Manifesto for Maintenance Art 1969! Care!”, 1969.

lehetőségeket, különösen a művészeti rendszer ereiben áramló individualizmus lebontásának lehetőségét, mégsem söpörhető le az asztalról, mivel azon kollektív művészeti gyakorlatok, amelyek meg akarnak szabadítani az individualizmustól, nem termelhetik újra ugyanazokat az egyenlőtlenségeket (köztük a gender-egyenlőtlenséget), amelyeket fel kívánnak számolni. Az egyenlőtlenség és bizonyos alanyok elnyomásának fenntartása a kollektíván belül alapvető módon korlátozza a csoport intézmény- és individualizmus-ellenes potenciálját. Egyszerűen elfogadni a meglévő narratívákat, amelyek e kollektívák eredményeit taglalják, többé nem járható út; paradigmaváltásra van szükség, amely lehetővé teszi, hogy a kollektív tevékenység *valamennyi* nézetét, mint a kollektívák munkájának konstitutív és azonos fontosságú elemét érthessük meg, s így az eddig passzív hangokat a működésük kulcsfontosságú, aktív cselekvőivé tegyük.

Hogy meghatározhassuk a tudástermelés kortárs paradigmái kiépítésének feminista megközelítését a történeti művészeti gyakorlatok kapcsán, Griselda Pollockkal szólva azt kell kimondanunk, hogy „nem feminista művészettörténetet” alkotunk, hanem „»feminista beavatkozást« hajtunk végre a művészet történeteiben”.²² Az ilyen intervenciók stratégiáinak nem csak a gondolkodásunkat kell átalakítaniuk, hanem a tudományterület egészét, nem csak magára a művészettörténetre, hanem a harcok jóval szélesebb konstellációjára támaszkodva, kapcsolódva a nőmozgalom örökségéhez, szövetségeket kötve számos területen. Egy ilyen megközelítést keresve Elke Krasny megjegyzi, „valóban lehetséges párbeszédet indítani és ideiglenes szövetséget alkotni aktivisták, művészek, kurátorok, nevelők, történészek, múzeum igazgatók, kutatók, elméleti szakemberek és tudósok között, akik aktív tevékenységet fejtenek ki a női-múzeumokban vagy a feminista kurátorság területén.”²³

Végül, egyetértve Angela Dimitrakaki és Lara Perry művészettörténet-írással kapcsolatos gondolataival, megkérdezhetnénk, mi történne, ha egy pillanatra a feminista művészekről a feminista kurátorok felé fordítanánk a figyelmünket? Jugoszlávia esetében a magam kutatása során nem meglepő módon számtalan női perspektívával találkoztam – olyan nőkről van szó, akik a karrierjük során a csinálástól a kontextualizálás, az elősegítés, a kurátorság, a gyártás, és igen, más művészek támogatása felé mozdultak el. Olyan nőket kérdeztem és kérdezek tovább, akiknek a története a háttérben zajlottak, úgynevezett „támogató munkásokat”, akiknek saját eredményei, a rendes, hegemonikus narratívák szempontjából igen kényelmesen, kívül estek a művészettörténész tollára egyedül érdemes „szerzőség” határain, s így láthatatlanok, legjobb esetben mellékesek maradtak. Dimitrakaki és Perry szavaival: „Vajon egy

<https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>. Utolsó letöltés: 2020. December 7.

²² Griselda Pollock: *Feminist Interventions in Art's Histories*. In: *Uő: Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. New York, 1987. 5.

²³ Elke Krasny: *Rethinking Ideology –Emancipation / Facing Materialist Conception of History*. In: *Women's Museum: Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art*. Vienna, 2013.

ilyen (jelenleg inkább elképzelt, mint valóságos) fordulat mutathatna-e valami más utat a feminizmus művészettörténeteire? Ha vajon a művész helyére egy pillanatra a kurátort tennénk, lehetséges lenne-e jobban megértenünk, miért nem sikerült végül a feminizmusnak átalakítania a kapitalista művészet (egykor nyugati, ma globálisan uralkodó) intézményét, amelynek, úgy tűnik, sikerült paradox módon egyszerre beengednie női művészeket és kizárnia vagy semlegesítenie a feminista politikát?²⁴ Talán ha ezeknek a nőknek a történeteit elsődlegesnek látnánk, nem csak másodrendű narratíváknak, amelyek mindig mások történeteit mondják, egy sűrűbb szövésszerű, árnyaltabb élmény- és perspektívakészlet birtokában kezdhethetnénk el végre beavatkozni a művészet történeteibe.

Erhardt Miklós fordítása

²⁴ Angela Dimitrakaki – Lara Perry: *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures And Curatorial Transgressions*. Liverpool, 2013. 17.