

Buka Virág és Nagy Kristóf

A KULTÚRA KÖZJÓ



Az irodalom is termelés, társadalmi szükséglet kielégítésére szolgál s az ma már nem elegendő, hogy egyesek tetszését megnyeri a munka. A szóban forgó írók kivonták magukat az életből. Valóban nyomorognak és mégis álmnyomorban élnek. Kávéházban feketéznek, ahelyett, hogy kifőzésben ebédelnének. Nem vesznek tudomást arról, hogy a közönség szegénysége nem ilyen cifra nyomorúság. [...] Kivonják magukat az életből s az élet kivonja őket magából.

József Attila: *Munkanélküli írók táppénze* (1935)

Ez a tanulmány egyrészt azzal foglalkozik, hogy a társadalom kultúrájának abban a szűk, intézményesített és művészeti mezőnek is nevezett hivatásos részében, melyben az alkotók a kulturális termelésből akarnak megélni, hogyan került az érdeklődés központjába a szolidáris gazdaság, más néven a commons. Ehhez kapcsolódva a szövetkezeti zenestreaming platform példáján mutatjuk be a kulturális iparágak szövetkezetesítésének lehetőségét. Másrészt a cikk arra is rámutat, hogy a művészeti mezőből induló csoportok nemcsak saját működésüket szervezhetik át, hanem más szolidáris gazdasági kezdeményezésekbe is be tudnak csatlakozni. Erre példának a holland Stad in de Maak, ahol az alapító művész-építészek tudásaikat egy hosszú távú közösségi lakhatási kezdeményezés létrehozására használják.

BEVEZETÉS¹

A művészeti mezőben sűrű hullámokban bukkannak fel olyan alkotók és mozgalmak, amelyek a társadalmi elkötelezettséget és az alkotók kiszolgáltatott helyzetének megváltoztatását tűzik zászlajukra. Ebben a tanulmányban amellett érvelünk, hogy ahhoz, hogy ezek a fontos célok megvalósulhassanak, érdemes újragondolni azokat az anyagi feltételeket, melyek között a kultúra létrejön. Ez az újragondolás viszont nem lehetséges, ha a kulturális szférát önmagában kezeljük és akarjuk megváltoztatni, hanem csak akkor, ha egy olyan tágabb mozgalmi hagyományba helyezzük, amit a lapszám további tanulmányai vázolnak. Ebben a keretben a lakhatás, az élelmiszer-termelés és a kultúra szolidáris alapon való újraszervezése nem egymástól független kérdések, hanem összekapcsolódó feladatok. Ezért a tanulmányban olyan működési és intézményi modelleket vázolunk, melyek egyrészt lehetőséget adnak a társadalmilag elkötelezett alkotóknak arra, hogy közvetlenül társadalmi mozgalmakhoz kapcsolódva, azokat építve és azok támogatásával folytassák munkájukat,

¹ A cikk megírásához és formálásához sokan járultak hozzá kritikákkal, megjegyzésekkel és javaslatokkal, de még közülük is szeretnénk kiemelni Barna Emiliát, Gyagi Ágneszt és Szarvas Mártont, akiknek a visszajelzései nélkül nem készülhetett volna el ez a tanulmány.

másrészt pedig arra, hogy eközben saját szükségletei is figyelembe legyenek véve. Így a cikk arra szeretne ötleteket adni, hogy milyenek lehetnek azok az intézmények, amelyekben a társadalmilag elkötelezett alkotók mozgalmi támogatással és a mozgalmakat támogatva tudnak fenntarthatóan működni.

A kultúra a mi értelmezésünkben nem csak az elitkultúra, hanem az ember egész életmódja (Williams 1958), azaz olyan mindennapi jelenség, amit a materiális dolgokkal együtt, azokkal összefonódva hozunk létre, és ami ezer szálon kapcsolódik ahhoz, ahogy a mindennapi életünk meg van szervezve: a lakhatástól kezdve a pénzügyeken át a mezőgazdaságig. Gondoljunk csak a komatálra vagy a kalákára: mind a kettő egy, a kölcsönös segítséget, társadalmi reciprocitást erősítő társadalmi gyakorlat volt, melyhez számtalan kulturális jelentés társult, és amelyekből mára az adott név alatt épp a kulturális jelentésréteg maradt meg, és a társadalmi gyakorlatról leválasztva vált a nemzetépítés részévé, például a Nemzeti Művelődési Intézet Komatál Programjában.² A mindennapi kulturális gyakorlatok nem szolgálják feltétlenül a fennálló társadalmi rend megerősítését, hanem tudatos vagy kevésbé eltervezett módon az uralmi viszonyok kritikáját is nyújthatják. Az előbbire példák lehetnek a két háború közötti munkáskultúra-kórusai, kiránduló- és testedző egyletei; az utóbbira pedig 18. századi elitellenes angol népi kultúra (Thompson 1978). Bár ezek ma már nem, vagy nem így létező gyakorlatok, de ha valamit tanulhatunk belőlük, akkor az az, hogy szolidáris gazdaság nem pusztán az altruista önérdékkövetésről, hanem a közösségek működéséről és a közösségi kultúráról is szól, ahogy a *commons* szó is egyszerre utal a tulajdon egy formájára és az azt igazgató közösséggelví logikára. Ezek a közösséggelví gyakorlatok pedig újra felértékelődhetnek napjaink gazdasági és klímaválsága kapcsán, melyek azt mutatják, hogy nem pusztán a kulturális termelők kiszolgáltatottsága nem fenntartható, hanem is, hogy ez a kiszolgáltatottság a kultúrát a tőkefelhalmozásnak alávető kapitalizmus válságának a része. Az erre a válságra adott szolidáris gazdasági válaszok pedig olyan gazdasági és társadalmi rendszereket építenek, melyek nem a profitremlést, hanem a közjót szolgálják, egy ilyen átalakuláshoz pedig elengedhetetlenül fontosak a közösségek új kulturális formái is.

A PROFESSZIONÁLIS MŰVÉSZETI ÉLET: KISZOLGÁLTATOTTSÁG ÉS RADIKALIZÁCIÓ

Ebben a tanulmányban nem azért foglalkozunk kiemelten a művészeti mezővel, mert a kultúra közjová alakítása csak innen származhatna, hanem azért, mert a társadalmi ügyek

2 <https://nmi.hu/2019/07/08/felhivas-komatal-kozosseg-letrehozasa/> (Letöltve: 2020.02.22.).

iránti érdeklődés és a művészeti termelésről folyó válságdiskurzus hosszú évtizedek óta jelen van a nemzetközi művészeti mezőben. Ennek pedig az az egyik következménye, hogy ezekben a terekben kimondottan intenzív a commons iránti érdeklődés. Viszont az erőterként működő mezőben a művészeti irányzatok küzdelme jellemzően esztétikai nyelven fogalmazódik meg, így azok autonómnak látszanak és elfedik azt, hogy milyen hatalmi és társadalmi változások állnak mögöttük (Bourdieu [1992] 2013). A kulturális munka államtól és piactól való függése folyamatosan felbukkanó problémát jelent a művészeti autonómia fogalmával dolgozó mező szereplőinek, újabb és újabb vitákat eredményezve arról, hogy egy új, nem kapitalista társadalmi szerveződésnek új művészetre vagy a művészet fogalmának teljes elhagyására van-e szüksége (Rancière 2015).

A professzionális művészeti termelés sohasem számított stabil megélhetést biztosító szakmának, mivel a művészet a társadalmi kulturális gyakorlatok egy szűk részét intézményesíti, és a mindennapi, antropológiai értelemben vett kultúratermelésről való leválásával alakul ki a kulturális termelés intézményesített függése a piaci, állami vagy éppen feudális finanszírozási formáktól. Ezeknek az intézményesített függéseknek egy sajátos formája valósult meg a nyugati „jóléti államokban” a művészeti tevékenységek viszonylag tartalomfüggetlen állami finanszírozásával és a művészeti piacok állami támogatásával (például adókedvezmények formájában). Az 1945 utáni világgazdasági hegemoniaciklusnak (Arrighi 1994) az 1970-es évekig tartó felfelé ívelő szakasza a kulturális termelés relatív erős intézményesülésével járt: megsokasodtak a művészeti intézmények, megerősödtek a művészeti szervezetek és olyan, a kulturális termelőket ellátó állami infrastruktúrák jöttek létre, mint az Arts Council of Great Britain (Wu 2003) vagy Magyarországon a Művészeti Alap(ok). Az 1970-es évek globális válsága és az azt térben és időben eltoló „hosszú lejtmenet” (erről bővebben lásd: Brenner 2006) az előző évtizedekben intenzíven intézményesülő kulturális termelés területén megszorítások és az alkotók romló munkaerőpiaci pozíciójának formájában jelentkezett. A populáris zenéhez hasonló profitorientáltabb művészeti ágakban a lejtmenet az alkotói folyamat iparosodásában és az iparág földrajzi és ágazati koncentrációjában öltött testet (Jones 2012; Taylor 2012). Ezt a piacosító folyamatot jellemzően a centrumországok példáin keresztül ismerjük (lásd például Williamson és Cloonan 2016), de hasonló, a kulturális termelőket kiszolgáltatottá tevő folyamatok zajlottak a komoly kulturális infrastuktúrával bíró államszocialista rezsimekben is (Praznik 2017a; 2018). A mező kevés szereplőjétől eltekintve prekár élethelyzetek, azaz bizonytalan foglalkoztatottság, alacsony és kiszámíthatatlan munkaidő és munkabér jellemzi a kulturális termeléssel foglalkozó, főként értelmiségi, kreatív réteg tagjait. Hogy ezen körülmények között mégis fennmarad a művészeti munka, az annak is köszönhető, hogy a művészeti alkotás jellemzően az *elhivatottság*, a *tehetség* és az *önmegvalósítás* fogalmai köré szerveződik (Praznik 2017b). Ezek által legitimálódik az az önkiszákmányolás és

ingyenmunka, ami különösen sújtja a láthatatlanabb szerepbe kényszerülő női alkotókat és partnereket (Barna 2017).

Az 1970-es évektől kezdődő, elhúzódó válsággal együtt járó folyamatos prekarizálódás, a reprodukív válságok³ és a fenyegető ökológiai katasztrófa mind hozzájárultak ahhoz, hogy a kulturális termeléssel foglalkozók saját eszközeikkel is új, valódi alternatívákat kezdjenek keresni. A gazdasági válságok időszakában a prekarizálódó értelmiség pozíciója jellemzően közeledik az alsóbb gazdasági–társadalmi rétegekhez, ez pedig az értelmiség lehetséges szövetségeseinek újragondolását, illetve politizálódását eredményezi. Így a gazdasági válságok rendszerint radikalizálják az értelmiség rosszabb helyzetű csoportjait, a lecsúszástól való félelem pedig eredményezhet baloldali fordulatot – a társadalmi igazságosság és szolidaritás fogalmainak felértékelődését – és jobboldali radikalizációt is (Boltanski és Chiapello [1999] 2005; Bourdieu 1988; Fabiani 2014; Gagyí és Szarvas 2016).

A művészeti termelők radikalizálódásának és társadalmi elköteleződésének újabb és újabb hullámai azonban nem jelentik azt, hogy ezek az alkotók automatikusan új társadalmi cselekvéseket hoztak volna létre. Ennél sokkal jellemzőbb út az, ahogy a radikalizálódó alkotók esetében csak a művészet szerepéről szóló diskurzus válik radikálissá, ám ehhez nem társul cselekvés, és így ezt a művészeti mezőn belüli feszültségek lejátszására használják. Ezeket a diszkurzív kritikákat tehát a mező – ami paradox módon egyszerre követeli meg az művészeti autonómiát és a társadalmi elkötelezettséget az alkotóktól – idővel magába olvasztja, amennyiben pedig igazán politikussá válnak, akkor jellemzően kitaszítja, és így az utólagos megismerésüket is megnehezíti. Ennek példái a 20. század elején forradalmiságot harsogó avantgárd mozgalmaktól a mai kortárs művészeti eseményekig terjednek, melyek elképzelhetetlenek az olyan hívószavak nélkül, mint *elnyomás*, *identitás*, *fogyasztói társadalom* és *kapitalizmus*. Így, noha a kritikaiságról való beszéd főáramúvá vált, és a művészeti kánon jelentős részét a kritikai, politikai, társadalmi tudatosságot célzó alkotások adják, a művészeti szcéna szabályai nem sokat változtak, ha az erős piaci és állami függést, a mezőbe való bejutást vagy a belső hierarchiában való feljebb jutás feltételeit vesszük figyelembe. Annál is inkább, mivel ezek a szavaikban forradalmi és társadalmilag elkötelezett irányzatok a művészeti mezőn belül még mindig radikálisnak látszanak az időről időre teret nyerő absztrakt és önreferenciális irányzatokhoz képest.

Ebben a kontextusban a klasszikusan az államnak és a piacnak kiszolgáltatott (illetve ennek a két kiszolgáltatottságnak a változó arányai közt működő) művészeti mező számára a *commons* és a szolidáris gazdasági modellek a piactól és az államtól való függetlenedés reményét is jelentik. *Commons* és művészet kapcsolata a leglátványosabban – és ezeket a

3 Erről bővebben lásd a Fordulat 24-es Társadalmi reprodukció. Gondoskodás, szeretet, szex és házimunka a kapitalizmusban lapszámát. Interneten: <http://fordulat.net/?q=huszonnegyedik>

terminológiákat használva – a centrum országokban látszik jobban kibontakozni, mivel azok töltik be a legkedvezőbb pozíciókat a globális tudáscserében (erről bővebben a lapszámban lásd: Gagyí 2020). Emellett a prekarizálódás a nyugati társadalmakban újszerűbb jelenség, így nagyobb sokként is éri a kreatívokat (Standing 2011), cselekvésre és az alsóbb osztályokkal való koalíciókötésre ösztönözve őket.

Az elmúlt években a centrumországokban felkapottá váló kulturális commons fogalmánál régebbi és lokálisabb hagyomány a maga módján mindig kollektív és közösségi népművészet. Azonban fontos rögzíteni, hogy a helyi társadalmi viszonyokba beágyazott népművészet mindig hierarchikus társadalmi viszonyokat termelt (újra) (Szabó 1938). Ezeket a helyi hagyományokat intézményesítve a magyar késő szocialista közművelődés is törekedett arra, hogy a kultúrát ökológiailag és gazdaságilag fenntartható módon a helyi közösségek szolgálatába állítsák – mint például az 1970-1980-as évek *Nyitott ház* nevű és a faluházépítő és -revitalizáló kezdeményezései (Beke és Deme 2003).

A korábbi kritikai törekvésekkel szemben a szolidáris gazdasági modellek nemcsak önálló intézmények felállítását, hanem ezeknek a tágabb társadalmi változás iránti elköteleződését is szorgalmazzák, hogy elkerüljék az inkorporálódást, azaz a meglévő struktúrákba való bekebeleződést. A művészeti mezőből induló értelmiség a *commons* felé fordulva gyakran kerül periférikusabb helyzetbe az intézményes művészeti mezőn belül, vagy akarva-akaratlanul teljesen el is hagyja azt. Ezeknek a művészeknek, kurátoroknak és kutatóknak a célja az lehet, hogy felhalmozott kulturális tőkéjüket és készségeiket, amelyeket a művészeti mező szabályai alapján sajátítottak el korábban, különböző szolidáris gazdasági kezdeményezésekben hasznosítsák tovább, melyekben összefonódik az alkotás és az élet nem kapitalista újratermelésében való részvétel.

AZ ELMÉLETTŐL A GYAKORLATIG: MI VAN A RENDSZERKRITIKUS DISKURZUSOKON TÚL?

Érdemes feltennünk a kérdést, hogy hogyan hat vissza a növekvő számú, kulturális termeléssel foglalkozó szolidáris gazdasági kezdeményezés a művészeti mezőre, és ennek a részesei milyen új lehetőségeket kaphatnak ezáltal.

A belső hierarchiában való feljebbjutást, ahogyan más mezőkben, úgy a művészetiben is az határozza meg, hogy a tagok mennyire képesek betartani és újratermelni a mező sajátos szabályrendszerét. Ez a művészeti életben egyet jelent a különböző intézményekbe való betagozódással, a domináns szereplőkkel kötött patrónus–kliens viszonyok kialakításával és az általuk elismert normák megerősítésével. Emellett – ahogyan már korábban említettük – az államtól és a piactól való, különböző mértékű, de meghatározó gazdasági

függés érdekében az alkotók gyakran a profitabilitás szerint termelik a klasszikus értelemben vett műalkotásokat. Más esetben, ha a mező hierarchiájának alján helyezkednek el, alkotói munkájuk gyakran csak szimbolikus elismeréssel jár, mivel azt tartják róluk, hogy a kreatív tevékenységüket szenvedélyből, értelmiségi passzióból űzik, és ezért nem szükséges érte anyagi kompenzáció (Praznik 2017).

Napjainkban már szinte elvárás a művészeti mező szereplői felé, hogy ismerjék és használják a társadalmat és a kultúrát nem eleve adottnak, hanem hatalmi viszonyok által formálnak tekintő kritikai elméleteket, és kritikusan viszonyuljanak az olyan kategóriákhoz, mint például a *szép*. A művészeti szcéná szereplői tehát kulturális munkáik során nagy eséllyel találkozhatnak a főáramú társadalomkritika főbb szempontjaival. A kapitalizmuskritika diszkurzív formáin túlmutató választ azonban nehezen találni a művészeti mező hagyományos helyszínein, mivel alapvetően nehéz elképzelni egy gyökereiben másképp működő gazdasági–társadalmi szerveződést, ennek kidolgozásához pedig valóban olyan tudás szükséges, amelyhez nem lehet klasszikus oktatási intézményekben hozzájutni. A kultúrával foglalkozó szolidáris gazdasági szerveződések pontosan ebben segíthetnek más commons-alapú szerveződéseknek: olyan gyakorlatokat hozhatnak létre és vihetnek be a köztudatba, amelyben az élet és a kultúra termelése nem a kapitalizmus meglévő keretei között, hanem a társadalmi és ökológiai rendszerek fenntarthatóságát szolgáló demokratikus modellben zajlik.

Így például egy társadalom demokratikus működéséért való művészeti erőfeszítés nem feltétlenül egy ikonikus épület demokratikus szimbólumokkal való felruházását jelenti, mint ahogy a Cristo és Jeanne-Claude nevű művészeknek a Reichstagot becsomagoló akcióját szokták magyarázni (Hassen 2010); a kultúra közösségivé tétele sem kell, hogy kimerüljön az olyan, ideiglenesen tényleg közösséget kovácsoló projekteken, mint amilyen Thomas Hirschhorn egy nyárig tartó Gramsci Monumentje volt; és az antikapitalista cselekvés sem az Occupy mozgalmaknak a kortárs művészet tereibe való bevezetése lesz, ahogy azt a 2012-es Berlini Biennálé tette. Egy, a szolidáris gazdaság mentén gondolkodó művészeti cselekvésnek inkább olyan közösségek és intézmények létrehozása lehet a célja, amelyek nem a művészeti mező számára termelnek, hanem úgy dolgoznak egy igazságosabb társadalomért, hogy annak a fenntartható, anyagi alapjait is létrehozzák. A kulturális szférában nemcsak a fennálló rend radikális, de alapvetően a diskurzus szintjén ragadó kritikája jellemző, hanem gyakran felmerül a kultúra társadalmiasítása (Arapovic, Beke, Dóri és Tóth 2019), és a *hasznos művészet* kérdése (Varga 2019) is. Azonban ezek ritkán kapcsolódnak össze egy, a felhalmozáslogikát meghaladó, a társadalmi és a környezeti reprodukciót szolgáló gyakorlatokkal. Így a művészeti mezőben még a tőkefelhalmozás logikáját kritizáló művészeti alkotásokból, manifesztókból és eseményekből is ritkán válik egy ezzel a logikával szemembenő gyakorlat.

A commons-alapú működési modellek azt a gyakran tematizált, inkább vélt, mint valós ellentmondást is feloldhatják, amely az autonómnak képzelt (csak a művészeti tehetség és kreativitás fogalmaival dolgozó) és a propagandagyártó (csak a politikai üzenetek közvetlen átadására szolgáló) művészetképek között feszül. Ez azért lehetséges, mert a szövetkezeti működésben hosszú távon nem az államapparátus, és nem is a piac, hanem az alkotók által is formált demokratikus közösség dönti el, mennyire értékes egy-egy művészeti projekt. Így a kultúra teljes iparosodásának korában, ahol a kreativitás és az antikapitalista jelszavak is a kapitalista termelési mód megerősítését szolgálják, valóban létrejöhet egyfajta társadalmi küzdelmekbe kötött művészi szabadság is, amelyet – bár más keretek között – gyakran hiányolnak a művészeti világ szereplői. Ez a művészeti foglalkozásokat is hozzásegítheti egy nem elidegenedett működéshez, ahol nem a mező többi szereplőjével versenyezve, hanem egymással együttműködve használják a művészi kísérletezést és kreativitást társadalmi projektek megvalósítására. Ilyenek a kulturális eszközökkel is a közösségi lakhatási megoldásokért dolgozó Stad in de Maak vagy a zeneipari versengést egy szövetkezeti modell által meghaladni kívánó Resonate streaming platform – melyeket egy-egy esettanulmányban mélyebben is bemutatunk. Ezekben a kezdeményezésekben a művészet azért nem kerül propagandagyártó szerepbe, mivel attól, hogy egy új gazdasági–társadalmi berendezkedés megvalósításán dolgozik, a célt nem egy külső állami vagy piaci autoritás határozza meg, hanem azoknak a helyi közösségeknek az igényei, melyeknek az alkotó is tagja. Emellett pedig a szolidáris gazdaság logikája arra is teret adhat, hogy a művészek ne csak a saját munkájukat kezdjék szolidáris alapon megszervezni.

A KULTÚRA SZEREPE A SZOLIDÁRIS GAZDASÁGBAN

A commons-szal foglalkozó kezdeményezések között számtalan kulturális projektet találhatunk, mivel a kulturális termelés kiszolgáltatott, prekár, de a társadalmi elköteleződést mégis magasra értékelő logikája sok művészt tol ebbe az irányba. Mindemellett amíg a commons-alapú társadalmi gyakorlatok nem, vagy csak elszigetelten létező társadalmi jelenségek, a kultúra a vízióadás szerepét töltheti be a mindennapi küzdelmek közepette – szemben a jólétet a gazdasági növekedéssel összekötő gondolkodással (Thompson 1976; Linebaugh 2014). Nem véletlen, hogy a 19. század művészeti és baloldali mozgalmainak egyik legfontosabb alakja, William Morris *Hírek Seholországból* (News from Nowhere) címmel

írt utópiát egy, a szolidáris gazdaság elvén működő világról.⁴ Morris 19. század végi – mára jórészt elfeledett vagy félreértelmezett – írásai a művészetet mint a nem elidegenült és nem individualizálódott munka eredményeként definiálják, hanem egy kollektív és nem a művészeti mezőhöz kötött gyakorlatként, *az ember munkában talált örömének a kifejezéséként* (Kinna 2000; Morris 1967, Williams 1958).

A kultúrának a nem kapitalista társadalmi működésről víziót adó szerepét a mai commons és kultúra kapcsolatával foglalkozó szervezetek a morrisi gondolatokhoz hasonlóan látják. Például a Casco Art Institute manifesztójában az áll, hogy: „*A művészet az egyik legfinomabb és legmeglepőbb módja annak, hogy megismerjük a körülöttünk lévő világot, és hogy elképzeljünk más lehetséges világokat, amikben élhetnénk*” (Casco 2020). A Casco definíciója egy új elemet is behoz, mégpedig a megismerés és a kísérletezés kérdését. Amikor a kultúrának a társadalmi megismerésre és új világok modellezésére való hasznáról beszélünk, – ahogyan korábban említettük – nem érdemes megragadni a szűk értelemben vett elitkultúránál. Ehelyett rögtön gondolhatunk olyan – az antropológiai kultúrafogalomnak még mindig csak egy kis szeletét jelentő – tevékenységekre is, mint a játék, legyen szó akár a fennálló társadalmi rend igazságtalan és fenntarthatatlan voltát bemutató játékokról, mint amilyennek eredetileg a *Monopoly*-t szánták (az elkötelezett játékokról bővebben lásd: András 2019) vagy az olyanokról, mint a *Commonspoly*,⁵ amelyben a játékosok nem egymással versenyeznek, hanem együtt kell működniük a közösségi erőforrások létrehozásához (Lozano-Bright 2015). Természetesen ez a kutatás- és az alternatívákban gondolkodás-alapú kulturális munka sokszor szorosabban kapcsolódik a művészeti mező szabályaihoz.

A genti Timelab például a művészeti rezidenciák gyakorlatát úgy próbálja újragondolni, hogy a rezidens alkotók feladata nem egyéni műalkotások, hanem egymással együttműködve, a közösség számára hasznos tárgyak, tudások és gyakorlatok létrehozása (Bauwens-Swinnen 2018, Timelab 2020). Ez arra lehet példa, hogy hogyan lehet megkötni, és a helyi közösség építésébe beforgatni azokat az alkotói energiákat, amik egyébként a művészeti szcéná gyorsan pörgő, elméletben társadalmilag elkötelezett, de sikeres gyakorlatokba csak ritkán fordító működési modelljében ragadnának (Neelan és Džokić 2018). A Timelab esetében a kulturális tevékenységek közösségbe csatornázása azért is működhet, mivel ez nem egy elszigetelt intézmény: Gent városa 2017 óta a *P2P Foundation*-nel dolgozik a helyi commons projektek összekötésén és megerősítésén. A francia R-Urban hálózatban a rezidenciát még inkább az önfenntartáshoz alapvető szükségletekhez

4 Bár a *Hírek Seholországból*-t 2005-ben Csanálosi Roland újrafordította (Eger, Liceum Kiadó), szabadon csak az 1902-es Vágó Béla-féle fordítás érhető el: http://gondolkodo.mypressonline.com/elemek/fabula/morris_seholorsz%C3%A1g.pdf (Letöltve: 2020.01.20.)

5 A játék a commonspoly.cc oldalról le is tölthető (Letöltve: 2020.01.20.).

kapcsolják, így lehetnek rezidens kertészeik vagy bútortervezőik, akik alapvetően új prototípusokon dolgoznak, melyeket utána online is elérhetővé tesznek (Petcou és Petrescu 2015).⁶

A Timelabhoz és az R-Urbanhoz hasonló projektek közös vonása, hogy a kulturális termelést alapvetően gyakorlatorientált tevékenységnek fogják fel, melynek eredménye egyszerre lehet immateriális (a közösség épülése, összetartása) és materiális (új tárgyak, prototípusok kitalálása). Nem véletlen, hogy számos szolidáris gazdasági modellbe a kulturális termelés a DIY (*do it yourself*, azaz csináld magad) technikákon (és esztétikán) keresztül kapcsolódik. A művészeti termelés végső soron mindig a csináld magad elvén és a kézműves gyakorlatokon nyugodott, és a művészek szaktudásai könnyen alkothatnak jó párt a commons projektekkel (Volont 2019), ahol a DIY mint a fogyasztáslogika alternatívája és a technológiai önrendelkezésért folytatott küzdelem terepe is fontos, elég csak a javításhoz és újrafelhasználáshoz való jog (*right to repair and reuse*) körüli mozgalmakra és informális gyakorlatokra gondolni (az utóbbiról ebben a lapszámban lásd: Kiss és Szarvas 2020). Nem véletlen, hogy a termelésből fakadó esztétikai öröm ugyanúgy megjelent a brit kapitalizmus 19. századi kritikájában (Kowalski 2019), mint ma, amikor számos szolidáris gazdasági projektnek van saját műhelye, ami a barkácsolástól kezdve (a Stad in de Maak vagy a Timelab esetében), egészen az IT-s fejlesztésig tarthat (amire példa a rotterdami V2_ és az amszterdami Waag). Az IT-irányba is terjeszkedő szolidáris gazdasági projektek egyik erőssége, hogy ezek sokszor kutatás-fejlesztési forrásokat is meg tudnak pályázni, ami másrészt viszont újfajta piaci függőségeket is eredményezhet. Emellett azt is fontos hangsúlyozni, hogy a szolidáris gazdasági projektek kulturális beágyazottságának is van egy finansiális oka, mégpedig az, hogy Nyugat-Európában a kulturális források jóval bőségesebbek, mint Kelet-Európában (ami természetesen nem minőségi különbséget jelez, hanem a globális kapitalizmus rendszerében elfoglalt eltérő pozíciók következménye). Így számos commons-projekt kulturális forrásokból képes finanszírozni a működését, vagy épp az innovációs, brainstorming tevékenységét tudja kulturális tevékenységként is „eladni”, aminek megvan az a kockázata, hogy ezek a projektek bennragadnak a művészeti mezőben, vagy egy növekedés alapú gazdasági paradigmában.

Az állami kulturális források használata egyben azt is jelenti, hogy ezek a commons-projektek sokszor szoros kooperációban működnek együtt az állammal és/vagy a helyi önkormányzatokkal, különösen olyan helyeken, ahol a helyi vezetés amúgy is érdeklődik a szolidáris gazdaság és a gazdaság relokalizációja iránt – mint Gent vagy Nápoly (Dockx-Gielen 2018; De Tullio 2018). Az állammal való együttműködésnek tipikus példája a zágárai Pogon vagy a nápolyi L'Asilo nevű közösségi terek, ahol az önkormányzat fizeti az

6 <http://r-urban.net/blog/prototypes/> (Letöltve: 2020.01.20.)

állandó költségeket, míg a változó költségeket maga a hely teremti elő. Az olasz kulturális commons kezdeményezéseknek van egy sajátos jogi aspektusa is. Számos házfoglalással induló olasz kulturális kezdeményezés (mint a római Teatro Valle) éppen jogi eszközökkel tudta stabilizálni magát. Ennek alapja egy másik, a commons-osításért vívott olasz küzdelemnek, a víz közőj jellegét kimondó 2011-es népszavazásnak a sikere volt, melyre precedensként hivatkozva és a kultúrát mint commonst (közjót) elismertetve az új kulturális terek jogi úton is meg tudták szilárdítani működésüket (Bailey és Marcucci 2013; Molonna 2015; Borch 2018).

Az olasz példa azt mutatja, hogy bizonyos esetekben az állam részéről lehet nyitottság – vagy legalább tűrés – a szolidáris gazdasági kezdeményezések iránt. Ahogy a lapszámnak az állam szerepével foglalkozó tanulmánya is érvel (l. Sidó ebben a számban), a kultúra területén működő szolidáris gazdasági kezdeményezések nem érdemes elvből elutasítaniuk az állammal való együttműködést, de csak az államra sem érdemes hagyatkozniuk. Az együttműködés mellett a szolidáris gazdasági modellek terjedéséhez szükséges erőforrások megszerzése szól, az együttműködés stratégikus végiggondolása mellett pedig azok a történeti tapasztalatok, melyek szerint az állam által bekebelezett szolidáris gazdasági és kulturális intézmények az általuk nem kontrollált állam hirtelen kivonulásakor a korábbi helyzetüknél is kiszolgáltatottabb pozícióba kerülhetnek (Neelan és Džokić 2018: 92–93).

Mindemellett a kultúra legfontosabb szerepét a szolidáris gazdasági projektekből akkor láthatjuk meg, ha a kultúrát úgy értelmezzük, mint ami a mindennapi tevékenységekbe beágyazódott, azokat irányító jelentsrendszer (Williams 1961). Ebből a nézőpontból a kultúra mint közösségszervezés, mint közös identitásépítés, mint a helyi kultúra és a szolidáris gazdasági projektek közti kapcsolat lesz fontos. És ha innen nézzük, akkor a kultúra nemcsak a szolidáris gazdasági projektek egyik eszköze (akár forrásbevonásként és kísérletezésként, akár vízióteremtésként), hanem az ilyen kezdeményezésekben részt vevők számára az önkifejezés és tapasztalás tere is. Mint például a liverpooli Homebaked pékség, ami bár művészeti kezdeményezésként indult (a Liverpooli Biennálé támogatásával), mára már „csak” közösségként működik, ahol nem felülről akarják a helyi szokásokat, hanem azokat próbálják beépíteni a szolidáris gazdasági paradigmába.⁷ Így olyan helyi klasszikusokat sütnek, mint a *sausage roll*, miközben az olyan gazdasági és kulturális adottságokra is építenek, mint hogy a helyi stadion mellett működnek, és így meccsnapokon ezek fordulnak meg náluk. A pékséget pedig közösségi lakhatással, kerttel, illetve az itt termesztett komlóra építve sörfőzdével tervezik kiegészíteni.⁸ Ez pedig egyfajta demokratikus művelődés, amelyben a gazdasági, társadalmi és kulturális tevékenységek nem válnak szét.

7 <http://homebaked.org.uk/> (Letöltve: 2020.01.20.)

8 <https://www.facebook.com/homegrowncoll> (Letöltve: 2020.01.20.)

Ebben a tanulmányban nincs tér arra, hogy a szolidáris gazdaság új társas viszonyokat, új társadalmi kultúrát teremtő lehetőségeiről beszéljünk; de a tág értelemben vett kultúra teremtése a szolidáris gazdasági kezdeményezések sikerének elengedhetetlen része. Ennek a tanulmánynak a keretében azt tudjuk megmutatni, hogyan járulhatnak hozzá ehhez a professzionális kultúrából induló projektek, és az alábbiakban két ilyen kezdeményezést mutatunk be: a kultúra lakhatási mozgalmakkal összekötő *Stad in de Maak*ot és a zeneipart szövetkeztetési akaró *Resonate*-et.

ESETTANULMÁNY 1: STAD IN DE MAAK (ALAKULÓ VÁROS)⁹

A 2008-as pénzügyi és gazdasági krízis az egyik leggyorsabb és legközvetlenebb módon az építőipart taszította válságba. Ezekre a változásokra reagált többek között a Stealth kollektíva két alapítója, Ana Dzokic és Marc Neelen, akik korábban építészeként foglalkoztak szakmájuk megreformálásával és intézménykritikával különböző művészeti projektekben, többek között a 2008-as Velencei Építészeti Biennálé holland pavilonjának társkurátoraiként. A Stealth alapítói egyszerre tapasztalták meg az ingatlanpiac és saját szakmájuk válságát, mivel 2008-at követően Hollandiában megfeleződött a gyakorló építészek száma. Elmondásuk alapján a művészeti mező számos szereplőjéhez hasonlóan régóta foglalkoztatta őket az a feloldhatatlannak tűnő probléma, hogy a társadalmilag elkötelezett művészeti projektek eredményei jellemzően nem társadalmi cselekvések, hanem a művészeti mezőn kívül keveseket elérő könyvek és kiállítások. A Stealth-kollektíva éppen ebből a helyzetből próbál kilépni, érdeklődésük az évek során az építészeti problémákról a társadalmi problémákra tevődött át az, melyek megoldására az építészet csak egy a rendelkezésre álló eszközök közül. Ahogy ők fogalmaznak: *„Ennek az időszaknak az átalakulása a kulturális termelésbe beágyazott terek és jelentések létrehozásának örömétől az olyan tartós politikai lépésekig halad, melyek többet jelentenek gyors reakciónál.”*

A Stealth más művészekkel és építészekkel közösen hozta létre a Stad in de Maakot annak apropóján, hogy a válság után, 2010-ben Rotterdamban egy ingatlanfejlesztő cég, a Havensteder abba a helyzetbe került, hogy az általuk Rotterdam belvárosában felvásárolt, lebontásra ítélt ingatlanokat nem tudták sem eladni, sem pedig felújítani, ami óriási veszteséget okozott a vállalatnak. Eredetileg az volt a cég terve, hogy 8–10 évre bedeszklázzák az épületeket, ám különböző művészeti csoportosulások tiltakoztak a döntés ellen. A frissen megalakult Stad in de Maak és a művészeti csoportok hosszú hónapokig tartó tárgyalások alatt meg tudták győzni a Havensteder vezetőségét, hogy az általuk becsült, az épületek felújításához szükséges 60000 eurót adják oda a Stad in de Maaknak, akik

olcsóbban és a saját prioritásaik szerint felújították az épületeket úgy, hogy azok viszonylag rövid időn belül kiadhatóak legyenek a lakáspiaci árakhoz képest jóval olcsóbb bérleti díjakért cserébe. Mivel az ingatlanok biztonságossá tétele a kapott összeg jelentős részét felemésztette, a lakásokat leginkább felajánlásokból, újrahasznosított anyagokból újították fel, a belső terek kialakításában a funkcionalitással szemben másodlagossá váltak az esztétikai szempontok. A szerződés kötése után egy évvel már kiadhatóvá vált az épületek első hat emelete. Az azóta eltelt idő alatt a Stad in de Maak több mint tíz épületet tudott felújítani és nyomott áron kiadni, a különböző ingatlancégekkel pedig másfél és tíz év közötti szerződéseket kötöttek.

A Stad in de Maak által felújított lakóépületekben a legelső szintek helyiségeit nem adják ki lakhatásra, hanem különböző közösségi tereket hoznak létre bennük. Ezek a terek gyakran az adott blokkban lakók számára amolyan nagyméretű nappaliként funkcionálnak, konyhával és dolgozószobával, ahol rendszeresen tartanak szervezett közösségi eseményeket is, más esetekben mosodaként, gyermekmegőrzőként vagy fénymásolószalonként funkcionálnak. Ezeket a tereket a szomszédságban élők is használhatják egy adott összeg kifizetésével, a lakók pedig a lakbérrel együtt fizetnek hozzájárulást a helyiségek fennmaradásához. A közösségi terek rendkívül fontosak, egyrészt, mert a lakóközösséget és a szomszédságot is segítenek összetartani azáltal, hogy az élet újratermelésének helyszíneivé válnak, de emellett egy panzió formájában a külső erőforrásokat is igyekeznek bevonni. Másrészt, a válságot követően a Rotterdamban működő, hasonló szerepet betöltő helyek sorra szűntek meg a bérleti díjak emelkedésével. Emellett az is fontos szempont a lakások működtetésében, hogy minden épület önállóan fenn tudja tartani magát és saját közösségi tereit, és önállóan is szerveződjének. A bérleti díjak rugalmasak, gyakran igyekeznek azt a lakók havi keresete alapján arányosítani.

Első pillantásra tehát úgy tűnhet, hogy a népszerű építészek véglegesen elhagyták a művészeti világot, ahogyan az élet újratermeléséhez szükséges feltételek megteremtésén kezdtek el dolgozni kapcsolati hálójuk és kulturális tőkéjük felhasználásával (a Stad in de Maakba korábbi építész barátaikat, ismerőseiket is bevonták). Emellett azonban a művészet mint a fantázia segítségével végzett kreatív alkotás továbbra is meghatározó szerepet tölt be a Stealth projektjeiben. Azt az elterjedt nézetet, miszerint a neoliberalizmus korában a társadalom már nem képes pozitív társadalmi víziókban gondolkodni, igyekeztek a művészet segítségével is leépíteni (erre vonatkozik a commons-alapú projektek kedvelt szava, az *unlearning*), hogy jobban kondicionálják magukat arra, hogyan tudnának konkrét politikai cselekvést végezni a gyakran valóban kilátástalannak tűnő társadalmi valóságban. Több projektjük is arra épül, hogy különböző víziókat alkossanak meg európai nagyvárosok elképzelt jövőjével és várostervezésével kapcsolatban, például úgy hogyan nézne ki a

városkép 2030-ban vagy 2050-ben. Ezekhez drámákat, rövid történeteket írnak, és különböző illusztrációkat is készítenek.

Fontos hangsúlyozni, hogy a Stad in de Maak csak pár évre szóló szerződéseket tud kötni a különböző ingatlancégekkel, és a lebontásra ítélt épületekbe legfőképp olyan, egyébként prekarizálódó, ugyancsak kulturális termeléssel foglalkozó fiatalok költöznek be, akik hozzászoktak ahhoz, hogy a lakhatásuk csupán ideiglenesen van biztosítva. A legutóbb átadott épületeiket például másfél év múlva fogják lebontani, de már kidolgoztak egy új műfajt, melynek a *slopera* nevet adták (az angol *sloop* "lebontani" és *opera* szavakból). A *sloperában* a másfél év alatt a közösségben megforduló emberek különböző történeteit mesélik el az épület perspektívájából, tehát szó szerint értelmezik azt, hogy mit láthattak és hallhattak az épület falai. Összességében elmondható, hogy amellett, hogy a Stad in de Maak alapítói úgy érzik, teljesen kikerültek a művészeti mezőből és új életet kezdtek, azt láthatjuk, hogy a felhasznált és folyamatosan újratermelt kapcsolati tőkéjük hasznosításával, illetve különböző művészetpedagógiai projektek létrehozásával bizonyos mértékben a művészeti szcénában is benne maradtak. Például továbbra is részt vesznek jelentős művészeti fesztiválokon és különböző kulturális eseményeken. Emellett a tudományos mező is növekvő érdeklődéssel figyeli munkájukat: egyre több fiatal kutató foglalkozik a Stealth rotterdami projektjével.

A Stad in de Maak hosszú távú célja az, hogy a felújított ingatlanokat fel tudják vásárolni, kivonva ezzel őket az ingatlanpiacról, a lakóközösségekben pedig szövetkezeti formát alakítsanak ki közös tulajdonlással. A felvásárlás és a szövetkezetek kialakítása egyelőre bizonytalan, mivel leginkább különböző alapítványi pályázatokból igyekeznek fenntartani a projektet. A Stealth időközben a MOBA kelet-európai lakásszövetkezeti hálózat, a Stad in de Maak pedig a Vrijcoop nevű, lakhatással foglalkozó ernyőszervezet alapító tagja lett, mely a német Mietshäuser Syndicat mintájára szerveződött (ezekről a közösségi lakhatásról a lapszámban bővebben lásd: Jelinek és Pósfai 2020).

A professzionális művészeti mezőből induló commons-alapú kezdeményezéseknek egyik gyakori kritikája, hogy a megalakuló közösségen belül automatikusan azok a társadalmi egyenlőtlenségek kezdenek el újratermelődni, amelyek a mindennapi életünkben is körbevesznek minket. A Stad in de Maak esetében is találkozhatunk hasonló problémákkal: az együttélést és az életük szervezését nagyban befolyásolja egy férfidominanciájú informális hierarchia, és a közösségen belüli döntéshozatal logikája sem feltétlenül átlátható. A bérleti szerződések hiánya pedig azzal jár, hogy bevándorlóként, alsóbb társadalmi réteghez tartozóként ez a létbizonytalanság fenntarthatatlanná válik, szemben a helyi kreatív rétegek igényeivel, akiknek nem jelent akkora problémát, ha nincs hivatalosan regisztrált lakóhelyük. Ezek a példák azt támasztják alá, hogy a kultúra- és közösségépítés nem egyszeri feladat, amelynek konkrétan kijelölhető kezdő- és zárópontja van. Ha a kultúra

elsősorban nem is mint közösségépítő aktor működik egy commons-alapú kezdeményezésben, mindenképp meg kell jelennie ebben a formájában is, hiszen a kapitalista társadalom által elsajátított gyakorlatokat termeljük újra automatikusan a hétköznapiakban, amelyek helyébe konkrét, új társadalmi gyakorlatokat kell helyezni.

ESETTANULMÁNY 2: RESONATE – KÖZÖSSÉGI ZENESTREAMING¹⁰

A kapitalizmus nemcsak olyan meglévő piacokból próbálja meg kisajtolni a lehető legnagyobb értéktöbbletet, mint a lakhatás (Harvey 2009), hanem új terekbe is belép. Ilyen a digitális tér is, amely ugyanígy a kizsákmányolás és a tőkefelhalmozás új tereként jelenik meg (Greene és Joseph 2018). Cikkünknek a lakhatás „klasszikus” válságjelenségére reagáló Stad in de Maak mellett a másik esettanulmánya az online kulturális terek piacosításával szembemenő Resonate online zenestreaming platform.¹¹

Az 1990-es években és a 2000-es évek elején még sokan hittek abban, hogy a digitalizáció demokratizálja a kulturális iparágakat. Ehhez képest mára azt láthatjuk, hogy a digitális térben működő vállalatok (mint a Facebook vagy a Google) és az online streaming platformok (mint a Netflix és a Spotify) esetében különösen intenzíven koncentrálódik a piac, és oligopóliumok, illetve monopolhelyzetben lévő vállalatok jönnek létre, miközben a tartalombőség egyszerre elfedi és elő is segíti ezt a koncentrációt (Barna 2018).

Ebben a térben a zenestreaming-szövetkezet, a Resonate az olyan platformszövetkezetek sorába illeszkedik, mint például a *Stocksy* stockfotó-adatbázis. Ezek a szövetkezetek nem eszközként használják a kultúrát, hogy becsatornázzák azt például a lakhatási válság elleni küzdelemben, hanem az adott kulturális iparágat akarják szövetkezeti alapon átalakítani. A platformszövetkezetek emellett a *gig economy* (*hakni gazdaság*) helyett nyújtanak alternatívát, mivel a *hakni* gazdaságba tartozó, jellemzően online foglalkoztatási formákban a munkavállalók és a különböző költségek kiszerveződnek, a profit pedig koncentrálódik (ennek a legtöbbet emlegetett példája manapság az Airbnb és az Uber). Az ilyen típusú szövetkezetek tehát számos területen tevékenykednek (találunk köztük takarítással foglalkozót, mint az Up & Go, és különböző szabadúszókat összefogót, mint a Doc Servizi). A platformszövetkezetek általában a piacvezető cég technológiájának a klónozásával indulnak, és ehhez illesztenek egy olyan működési modellt, ami nem a profit kiszívására, hanem a közösségi tulajdonlásra és döntéshozásra épülnek (Scholz 2016). Azonban épp a

11 A kérdéssel átfogó módon foglalkozott a Fordulat 23-as, *Digitális kapitalizmus* című száma. Interneten: <http://fordulat.net/?q=huszonharmadik>

Resonate példája azt fogja mutatni, hogy az eltérő gazdasági és szervezeti modell a technológiai felépítésben is változást hozhat.

A 2016-ban indult és 2019-ben megújult Resonate annyi más baloldali kezdeményezéshez hasonlóan a 2008-as válság gyermeke: a platform zenész-programozó alapítója az Occupy tiltakozások nyomán ismerte fel, hogy a kapitalizmus a zeneiparban sem a zenészek vagy a közönség, hanem a profit érdekeit követi, és hogy a szolidáris gazdaság gyakorlatai épp erre a problémára adnak választ. Ma a Resonate-en körülbelül 1300 előadó található, és egy hatfős stáb dolgozik a platformnak. A szövetkezet manifesztója a kultúra profit elé helyezését, a zenészek fenntartható karriertervezését és az aktív felhasználói elköteleződést emeli ki. Ennek jegyében a Resonate olyan zenestreaming-szövetkezet, amelynek egyszerre tagjai a tartalmat feltöltő zenészek és kiadók, a platformot menedzselő munkatársak, illetve a felhasználók is (ők nem automatikusan, hanem évi 5 euróért válhatnak szövetkezeti taggá). Ezen a három kategórián belül működik az *egy tag, egy szavazat, egy osztalék elv*, amit úgy arányosítanak, hogy a zenészek a szavazatok és a profit 45%-ával, a felhasználók a 35%-ával, a stáb pedig a 20%-ával bír.

A Resonate elsősorban zenészeknek akar olyan platformot teremteni, amelyen a végtelen zenemennyiségben nem elveszik a zenéjük, és ami átláthatóbban és jobban fizet, mint a Spotify, ahol a lejátszások után 0,006-0,0084 dollár jut az előadóknak. Ehhez képest a Resonate-en a lejátszások utáni bevétel 70%-a automatikusan az alkotókhoz kerül. Azonban az egyes lejátszások a platformon nem ugyanannyiba kerülnek, mert a Resonate a klasszikus havidíjas üzleti modell helyett az árpolitikájával is a demokratikus kultúrafogyasztásra akarja bízni a felhasználóit. Ezért találták ki a *stream2own* (streamelj, hogy birtokolj) elvet, amelynek megfelelően a felhasználók egy szám első lejátszásánál 0,002 dollárt fizetnek, majd annak minden újabb lejátszásnál ennek a dupláját. Ez így megy a kilencedik lejátszásig, amikor az addig összesen kifizetett kb. 1 dollárért a felhasználó a szám tulajdonosává válik és onnan ingyen hallgathatja, letöltheti és kiveheti a Resonate rendszeréből. Azzal, hogy a felhasználók számára az első lejátszás a legolcsóbb, a Resonate tudatosan a kísérletezésre és az új számok felfedezésére igyekszik készíteni a felhasználóit. Nem véletlen, hogy a Resonate új vezetője (akit a szövetkezet tagjai választanak) bemutatkozó interjújában példaként fiatalságának egyik meghatározó amerikai független rádióját hozta fel, ahol a DJ-k felé nem volt semmilyen esztétikai, ízlésbeli kötöttség megszabva, csak arra a monopóliumellenes szabályra kellett figyelniük, hogy az általuk játszott zenék 80%-át a hat nagy lemezkiadó kínálatán kívülről válasszák – ami távolilag a közönség ízlését is formálta.

A Resonate-nek természetesen számos olyan nehézséggel kellett szembenéznie, mint a tőkehiány, amit először egy közösségi finanszírozási kampánnyal, majd az RChain szövetkezettől érkező befektetéssel igyekeztek orvosolni, jelenleg pedig német szövetkezeti bankokkal tárgyalnak. Emellett alapvető nehézség az is, hogy hogyan lehet bizalmat építeni

a digitális térben, különösen egy kooperációra és együttműködésre épülő üzleti modell esetében. Erre egyrészt a blockchain technológia dokumentációs funkcióját akarják használni, másrészt azt, hogy messze nem csak a digitális térben vannak jelen: meetupokat is szerveznek a zenei világ olyan felkapott városaiban, mint Brüsszel, Lyon, Berlin, Seattle, London és Portland, a helyi zenészek és a helyi közönség megismerésére. Emellett pedig zenei blogokkal is együtt dolgoznak, akik playlisteket állítanak össze a Resonate-en lévő számokból, és az innen érkező új felhasználók után fix összeget kapnak. Ez pedig rávilágít arra a problémára is, hogy a Resonate üzleti modellje a rajta megtalálható zenék miatt jelenleg elsősorban egyfajta kísérletező fogyasztói típusnak kedvez, és egyszerre próbálja átalakítani a fogyasztási szokásokat, illetve a zeneipari kereskedelem szabályait is.

KONKLÚZIÓ

Az írásban két olyan kulturális commons kezdeményezést mutattunk be, melyek inspirálóak lehetnek, ahogy más és más módon reagálnak a kultúra prekarizálódására. Bár a két kezdeményezés más utakon jár, és kezdeményezői más művészeti ágakból kerültek a szövetkezeti mozgalmakba, mégis közös bennük, hogy felismerték, milyen materiális feltételei vannak a kultúra demokratizálódásának. A Stad in de Maak perspektívájából a kultúra a lakhatási válságra adott közösségi válaszok része. A professzionális kultúrával fenntartott kapcsolataik teret adnak a kísérletezésre és az erőforrás-bevonásra, a közösségi kultúra pedig mint egy szervezettebb, a lakhatási projektjeiket összetartó közösségi erő funkcionál. Ehhez képest a Resonate fókuszában nem a kultúra funkciójának a megváltoztatása, hanem az online zenestreamelés feltörekvő piaci szegmensének a közösségivé és szövetkezetivé tétele áll.

Természetesen a kulturális termelés és a szolidáris gazdasági kezdeményezések találkozásainak sikere nem eleve elrendeltetett. Egyszerre létezik az a kockázat, hogy ezek a kezdeményezések beleragadnak a kulturális termelés világába, és nem lesznek lefelé nyitottak, azaz csak a szövetkezet tagjai számára hoznak létre új modelleket, illetve az a rizikó is, hogy a szolidáris gazdasági formán belül újratermelődnek a meghaladni akart társadalmi gyakorlatok (mint például a férfiak által dominált informális hierarchiák). A szolidáris gazdaság perspektívájából nézve a kulturális termelés és a commons találkozásai nem egy önmagában álló, a művészet valódi autonómiájához vezető útként lehet fontos, hanem egy tágabb, bővülő szolidáris gazdasági modell egyik építőköveként érdemes rá gondolnunk, ahogy azt a Stealth kollektíva *upscaling* kifejezése is jól visszaadja (2019). Ez a kiszolgáltatott művészeknek stabilitást és belátható társadalmi célt, a commons-kezdeményezéseknek pedig kreatív erőforrásokat adna.

Azonban az, hogy valami egyszer commonsszá vált, nem jelenti azt, hogy örökké az marad, ezért a szolidáris gazdaságot társadalmi küzdőtéren zajló folyamatként, commonsz-szá tételként (commoning) érdemes felfogni. Ilyen commoning az őslakosok küzdelme, hogy kultúrájuk ne váljon olyan árucikké, amiből mások profitálnak, hanem maradjon a közösség ellenőrzése alatt (Brown 2003), és ilyen – végső soron kudarcos – commonsszá tevési kísérlet volt az épített örökség megvédéséért zajló 19. századi küzdelem is, ami nem piacosítani, hanem közösségszervező erővé akarta tenni azt (Kowalski 2019). A legvalósabb kockázat viszont az, hogy a kulturális termelők által kezdeményezett commons-alapú projektek nem írják át a mindennapi gyakorlatokat, hanem csak diszkurzív szinten jönnek létre. Erre nemcsak a kortárs művészeti világban találunk bőségesen mintát, hanem ilyen volt az egyik híres hazai társadalmi-művészeti reformmozgalom, a 20. század eleji gödöllői művésztelep is. A vidéken újrakezdő művészközösség különböző keresztény-anarchista tanok mellett éppen William Morris eszméit hirdette arról, hogy a művészet az el nem idegenült munka hétköznapióságában található. Azonban a művésztelep valós gyakorlata mégsem ezen elvek alapján működött, hanem a reprezentatív állami megrendelésekre, a tervezés és a kivitelezés szétválására és az utóbbit végző vidéki parasztlányoknak a szövőműhelyben végzett olcsó munkájára épült. Így a művésztelep a szolidáris közösségi eszméi ellenére újratermelte a hierarchikus viszonyokat a társadalmi munkamegosztásban elfoglalt pozíció és az ebből fakadó alkotó-kivitelező szerepek mentén (Gellér – G. Merva – Őriné 2003; Nagy 2003; Polónyi 1982).

A szolidáris gazdaságba integrálódó kulturális projektek nem az újdonság- és eredetiségközpontú művészeti logika sokszor láthatatlan állami és piaci függései, hanem a közösségi jólét köré szerveződnek, amiben a kulturális termelés számtalan szerepet tölthet be az innovációs laboratóriumtól az alkotók saját munkájának újraszervezésén át a közösségépítésig. Az intézményesített szereplőknek ez elsősre egyfajta lemondásnak is tűnhet – az így felépülő kulturális termelés inkább a helyi kulturális gyakorlatokat megerősítő közösségépítéshez és nem egy múzeumi kiállításhoz fog hasonlítani –, de pont ebben rejlik a felszabadító ereje is. Egyrészt, mert felszabadítja a társadalmilag elkötelezett alkotókat a mai kulturális termelés egzisztenciális bizonytalansága és a mindig újat produkáló művész-zseni szerepe alól (Isaak 2002), és ezzel lebontja a művészet és a kultúra közötti hierarchikus viszonyt (Bauwens-Swinnen 2018). Másrészt pedig mert új, gyakorlati-orientált értelmet és tétet ad a művészetnek: áthelyezi a hangsúlyt a társadalom megváltoztatásáról szóló beszédre magára a társadalom megváltoztatására.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Nagy Kristóf az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő Művészettörténeti és Műkritikai Ösztöndíjasa.

HIVATKOZOTT IRODALOM:

- András Csaba (2019): Elkötelezett játékok. In: *Apertúra*. Vol. 14., No. 2. Interneten: <http://uj.apertura.hu/2019/tel/andras-elkotelezett-jatekok/> (Letöltve: 2020.01.10.).
- Arapovics Mária – Beke Márton – Dóri Éva – Tóth Máté (szerk.) (2019): *A kulturális intézmények társadalmiasított működési módja*. Szabadtéri Néprajzi Múzeum – NMI Művelődési Intézet – Országos Széchényi Könyvtár.
- Arrighi, Giovanni (1994): *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*. Verso.
- Barna Emília (2017): Változás és kontinuitás egy budapesti underground zenei világban a műfaj-esztétika, ízlés, technológia és alkotómunka viszonyrendszerén keresztül. In: *TNTeF*, Vol. 7., No. 1. Interneten: <http://tntefjournal.hu/vol7/iss1/barna.pdf> (Letöltve: 2020.01.10.).
- Barna Emília (2018): Konzervatív fordulat a zeneiparban és a digitális zeneipar új vállalkozói. In: *Fordulat*, No. 23.: 165–183.
- Barna E. – Madár M. – Nagy K. – Szarvas M. (2019): Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. In: *Fordulat*. No. 26.: 225–251.
- Beke Pál – Deme Tamás (szerk.) (2003): *A szabadművelődéstől a közösségi művelődésig*. Széphalom Könyvműhely.
- Borchi, Alice (2018): Culture as commons: theoretical challenges and empirical evidence from occupied cultural spaces in Italy. In: *Journal Cultural Trends* Vol. 27., No. 1.: 33–45.
- Bauwens, Michel – Swinnen, Evi (2018): Commoning Art, Democracy, and the Precariat, a Dialogue. In: *Commonism: A New Aesthetics of the Real*. Szerk.: Dockx, Nico – Gielen, Pascal. Valiz.
- Boltanski, Luc – Chiapello, Eve ([1999] 2005): *The New Spirit of Capitalism*. Verso.
- Bourdieu, Pierre (1988): *Homo Academicus*. Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre ([1992] 2013): *A művészet szabályai: Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola.
- Brenner, Robert (2006): *The Economics of Global Turbulence: The Advanced Capitalist Economies from Long Boom to Long Downturn, 1945–2005*. Verso.
- Brown, Michael F. (2003): *Who Owns Native Culture?* Harvard University Press.

- De Tullio, Maria Francesca (2018): Commons towards New Participatory Institutions. The Neapolitan Experience. In: *Commonism: A New Aesthetics of the Real*. Szerk.: Dockx, Nico – Gielen, Pascal. Valiz.
- Dockx, Nico – Gielen, Pascal (szerk.) (2018): *Commonism: A New Aesthetics of the Real*. Valiz.
- Džokić, Ana – Neelen, Marc (2018): *Upscaling, Training, Commoning*. Jovis Verlag.
- Džokić, Ana – Neelen, Marc – Kuzmanić, Jere – Milić, Predrag (2019): Enterprises of Survival. In: *e-flux*. Interneten: <https://www.e-flux.com/architecture/collectivity/303729/enterprises-of-survival/> (Letöltve: 2020.01.10.).
- Fabiani, Jean-Louis (2014): Cultural Governance and the Crisis of Financial Capitalism. In: *Culture Unbound*, Vol. 6., No. 1.: 211–221
- Gagyi Ágnes – Szarvas Márton (2017): Válság, művészet, politikai aktivizmus – ma: A kortárs kulturális mező újrapolitizálódásának társadalmi környezete. In: *Eszmélet*, Vol. 28., No. 112.: 111–133.
- Gagyi Ágnes (2019): *A válság politikái. Új közép-kelet-európai mozgalmak globális perspektívában*. Napvilág.
- Gellér Katalin – G. Merva Mária – Őriné Nagy Cecília (szerk.) (2003): *A gödöllői művésztelep 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum.
- Hassen, Beatrice (2010): Christo becsomagolt Reichstagja, avagy globalizált művészet nemzeti kontextusban. In: *Café Babel*, No. 62.: 95–104.
- Isaak, Jo Anna (2002): *Feminism and Contemporary Art*. Taylor & Francis.
- Jones, Michael (2012): *The Music Industries: From Conception to Consumption*. Palgrave.
- Kinna, Ruth (2000): William Morris: Art, Work, and Leisure. In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 61., No. 3.: 493–512.
- Kiss Soma Ábrahám – Szarvas Márton (2020): „Ha frankó, akkor úgy megy, mint a zsebóra”. Szövetkezetiség, Csettegők és technológiai önrendelkezés. In: *Fordulat*, No. 27.: 265–279.
- Kowalski, Alexandra (2019): Heritage: Commodity, Public Good, or Commons? Radical insights from the 19th Century Heritage Movement. In: *Isles of the Left*. Interneten: <https://www.islesoftheleft.org/heritage-commodity-public-good-or-commons/> (Letöltve: 2020.01.10.).
- Linebaugh, Peter (2014): Foreword to E.P. Thompson's William Morris: Romantic to Revolutionary. In: *Stop, Thief! The Commons, Enclosures, and Resistance*. PM Press/Spectre. 108–134.
- Lozano-Bright, Carmen (2015): Between Random and Democratic Practices: The Commons Board Game.
- Mollona, Massimiliano (2015): *An unprecedented experiment in political economy and participatory democracy: The Teatro Valle experience and its legacies*. European

- Cultural Foundation. Interneten: <https://www.culturalfoundation.eu/library/tvo-massimiliano-mollona> (Letöltve: 2020.01.10.).
- Morris, William ([1890] 2006): *Hírek Seholországból*. De Te Fabula Narratur Kommunista Kiadó.
- Morris, William ([1884] 1967): *Art, labour & socialism: with a modern assessment*. Socialist Party of Great Britain.
- Morris, William (2018): *Kézműves esztétika: William Morris válogatott írásai*. Szerk: Keresztes Balázs. Kijarat Kiadó.
- Nagy Beáta (2003): „Az otthon művészetének művelése”. Női szerepek a Gödöllői Művésztelepen. In: *A Gödöllői Művésztelep 1901–1920*. Szerk.: Gellér Katalin – G. Merva Mária – Őriné Nagy Cecília. Gödöllői Múzeum.
- Bauwens, Michel – Swinnen, Evi (2018): *Commoning Art, Democracy, and the Precariat, a Dialogue*. In: *Commonism: A New Aesthetics of the Real*. Szerk.: Dockx, Nico – Gielen, Pascal. Valiz.
- Patti, Daniela – Polyák Levente (2017): *Funding the Cooperative City*. Cooperative City Books. Interneten: https://cooperativecity.org/wp-content/uploads/2017/11/Funding-the-Cooperative-City_Community-Finance-and-the-Economy-of-Civic-Spaces.pdf (Letöltve: 2020.01.15.).
- Petcou, Constantin - Petrescu, Doina (2015): R-URBAN or how to co-produce a resilient city. In: *Ephemera*. Vol. 15., No. 1. 249–262.
- Polónyi Gyula (1982): *Emlékezések a gödöllői művésztelepre*. Gödöllői Helytörténeti Gyűjtemény.
- Praznik, Katja (2017a): Independence or Competition? Art Workers in Slovenia. In: *KPY Cultural Policy Yearbook 2016: Independent Republic of Culture*. Serhan Ada (ed.). Istanbul: Bilgi University Press, 19–27.
- Praznik, Katja (2017b): The Paradox of Artistic Labor: An Interview with Katja Praznik. In: *Artmargins Online*. Interneten: <https://artmargins.com/the-paradox-of-artistic-labor/> (Letöltve: 2020.01.15.).
- Praznik, Katja (2018): Az avantgarde-től az alternatíváig : művészi munka és a művészet autonómiája a jugoszláv öngazgatási szocializmusban. In: *Eszmélet*. Vol. 30. No. 118: 176–199.
- Rancière, Jacques (2015): *Dissensus*. Bloomsbury.
- Sidó Zoltán (2020): Az állam mi vagyunk. Az állam lehetőségei a gazdaság zöld és demokratikus átalakítására. In: *Fordulat*, No. 27.: 221–248.
- Standing, Guy (2011): *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury.
- Szabó Zoltán (1938): *Czifra nyomorúság*. Cserépfalvi Kiadó.
- Szelényi Iván – Konrád György (1989): *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*. Gondolat.

- Taylor, Timothy D. (2012): *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture*. The University of Chicago Press.
- Thompson, Edward Palmer (1976): Romanticism, Moralism and Utopianism: the Case of William Morris. In: *New Left Review*, I., No. 99.: 83–111.
- Thompson, Edward Palmer (1978): Eighteenth-century English society: Class struggle without class? In: *Social History*, Vol. 3., No. 2.: 133–165.
- Varga Tünde (2019): *Határátlépők. A kortárs képzőművészet kulturális és társadalmi kontextusai*. Tempevölgy Kiadó.
- Volont, Louis (2019): DIY Urbanism and the Lens of the Commons: Observations from Spain. In: *City & Community*. Vol. 18., No. 1.: 257–279.
- Williams, Raymond (1958): *Culture and Society, 1780–1950*. Columbia University Press.
- Williamson, John – Cloonan, Martin (2016): *Players' Work Time: A History of the British Musicians' Union, 1893–2013*. Manchester University Press.
- Wu, Chin-tao (2003): *Privatising Culture*. Verso.