

Magyar Képzőművészeti Egyetem  
Doktori Iskola

# **Nemi identitás kérdése a modern magyar nőművészetben**

DLA ÉRTEKEZÉS

2008

Szerző: Mgr. Czafrangó Sylvia  
festőművész

Témavezető: Tölg-Molnár Zoltán  
Dr. habil. festőművész, egyetemi tanár

# Tartalom

I.	Nők a művészettörténetben.....	1
II.	A feminizmus és története.....	2
III.	Nőművészet kezdetei Magyarországon.....	15
IV.	A nőművészet szervezeti keretei a két világháború között Magyarországon.....	16
IV. 1.	A modern magyar női festészet jellegzetességei és a kritika .....	19
V.	A húszas-harmincas évek és a második világháború utáni női művészet Magyarországon.....	21
V. 1.	Női szerepek, női ikonográfia.....	21
V. 2.	Szobrásznők.....	31
VI.	Az azonosságok művészete Magyarországon (1960-tól).....	36
VII.	Természethez kötődő női identitásszimbólumok a magyar képzőművészet új médiumaiban, (1970-től).....	50
VII. 1.	Férfiuralom a hetvenes-nyolcvanas évek magyar képzőművészetében.....	50
VII. 2.	Egy „harcos előfutár“, <i>Maurer Dóra</i> (1937- ).....	51
VII. 3.	Az első csoportos kitérési kísérlet.....	54
VII. 4.	Általános helyzet a nyolcvanas és a kilencvenes évekbe való átmenet.....	57
VII. 5.	A nemek törékeny egyensúlya Magyarországon a kilencvenes években.....	61
VII.6.	A „rejtett test“ a magyar nőművészetben.....	62
VIII.	A „hiányzó“ feminista diskurzus társadalmi összetevői Magyarországon.....	65
IX.	A nőművészeti megszólalás kulturális és diszkurzív környezete Magyarországon.....	67

IX. 1. Film és irodalom.....	68
X. Tudatos nőművészet magyarországon.....	70
XI. A test mint a nemi identitás hordozója.....	81
XI. 1. Cross – dressing és a szerepjátszó testek.....	84
XI. 2. Testlenyomatok használata a magyar nőművészetben.....	89
XII. Az erotika és a szexualitás jegyei a magyar nőművészetben.....	90
XIII. Mestermunkaleírás.....	92
XIV. Resumé.....	99
XV. Resumé in English.....	103
XVI. Névmutató.....	110
XVII. Jegyzetek.....	116
XVIII. Felhasznált irodalom.....	124
XIX. Képmelléklet.....	137

## I. Nők a művészettörténetben

Az európai művészet történetében a kolostori kódexmásolóktól kezdve ismerünk női képzőművészeket is. Az 1200-as évekből való az a festmény illumináció, amely nőt ábrázol festés közben.

Az Uffizi kb. 600 darabos önarcképgyűjteményében ott láthatók *Rosalba Carriera* (1675-1757), *Lavinia Fontana* (1552-1614), *Angelica Kaufmann* (1741-1807), *Marietta Robusti* (1560?-1590), *Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun* (1755-1842) önarcképei is. Az *Evelyne Sullerot* által szerkesztett kötet *A nő élete a XVI. századtól a XX. századig c.* beszélgetéséből kiderül, hogy *Sofonisba Anguissola* (1528-1624) műveit II. Fülöp vásárolta, a pápa pedig Rómába hívta őt. *Levina Terrlinget* VIII. Henrik meghívta az angol udvarba, és drágábban fizette meg a képeit, mint Holbeinét. *Artemisia Gentileschit* (1651-1653) 1613-ban, huszonhárom éves korában bevásztották a Firenzei Festőakadémiába. *Maria Sibylla Marian* (1647-1717) pedig neves festőnő volt a XVII. század végi Amszterdamban. *Rosalba Carrierát* (1675-1757) 1705-ben a római, 1720-ban pedig a Francia Festőakadémia tagjává választották, XV. Lajos, lengyel király és mások pedig meghívták magukhoz portréfestésre. *Angelika Kaufmann* (1741-1807) tizennégy éves korában vették fel a római Szent Lukács Akadémiára, 1768-ban *Joshua Reynoldsszal* (1723-1792) ő alapította meg a Royal Academyt, és Európa minden udvarába meghívták. *Anne Vallayer-Costert* (1744-1818) a párizsi és a római festőakadémia tagjává választották, és II. Katalin meghívta udvarába.<sup>1</sup>

Ezek a nőművészek, akiket itt megemlítek többnyire kivételezett helyzetűek, akik a diskurzus részesei voltak, de teljesítményüket a művészettörténet elfelejtette. Ez az állítás nemcsak a művésznőkre vonatkozik, hanem a tudósokra is valamint a más szakterületben jeleskedő nőkre. Később, a nőnézőpontú, nőművészeti kutatások kikutatták ezeket az alkotókat és jelentőségüket pedig megnövelték.

## II. A feminizmus és története

### A francia forradalom

A feminizmus eredetileg a nők egyenjogúságáért küzdő polgári mozgalom volt. Ebben az értelemben gyökerei a nagy francia forradalom idejére nyúlnak vissza, de csupán a XIX. század második felére teljesedett ki. A francia forradalom után megerősödött a nők tudatos oktatása a szegényebb rétegek között is, de sajnos sokan közülük a tanulmányaik befejezése után a domesztikált munkában vettek részt, vagy a hagyományos női munkakörbe kerültek.

### A polgári mozgalmak

A polgári mozgalmakat követően nem mitológiai témákat ábrázolnak, hanem a társadalom viszontagságait. Ahogyan a társadalmak fokozatosan demokratizálódtak és az egyes társadalmi osztályok között a különbségek, legalábbis jogi értelemben megszűntek, úgy vált egyre fenntarthatatlanabbá, hogy a nők nem rendelkeztek választójoggal. Ennek elérése érdekében indult meg a XX. század elején a **szüfrazsett-mozgalom**, amely különösen Angliában volt erős. (Ottani vezetője *Estelle Sylvia Pankhurst* (1882-1960) volt.)

### Az első világháború

Az első világháború alatt az angol gazdaságnak nagy szüksége volt a nők munkaerejére. A hátszágban a termelés szinten tartása és a hadiipar felfutása csakis a nők munkába állásával volt lehetséges. A háború alatt bebizonyosodott, hogy a nők is képesek sok olyan feladat ellátására, amelyet korábban kizárólag férfiakra bíztek. A háború befejezésével a nők egy része nem kívánta visszakapni korábbi életét. Sokan hadiözvegyként a munkájuk megtartására kényszerültek. A háborúban való részvételükért cserébe a nők Angliában választójogot szereztek, azonban ezt követően is másodrendű állampolgárként kellett élniük. A fizetéseik jóval alacsonyabbak voltak az azonos munkakörben dolgozó férfiakéhoz képest, magasabb pozíciókba, sem a gazdasági, sem a politikai szférában nem jutottak és az oktatási rendszer is hátrányos megkülönböztetést alkalmazott a nőkkel szemben.

## **Virginia Woolf (1842-1941)**

Az igazi töréspontot a feminizmus történetében Virginia Woolf 1938-ban megjelent *Három adomány* című esszéje jelentette. (Ennek magyar nyelvű fordítását 2006-ban adták ki.) A tanulmány tulajdonképpen egy levél, válasz arra a kérdésre, hogy hogyan lehet megakadályozni a háborút. Woolf folyamatosan kitér a válasz elől, arra hivatkozva, hogy ő a politikai okokat nem értheti meg, hiszen csak egy nő, de erre hivatkozva a nők társadalmi elnyomásán keresztül bemutatja, sőt ízekre szedi a korabeli társadalmat és a politikai okokról a háború társadalmi okaira tereli a figyelmet. A nők helyzetének bemutatásán keresztül rávilágít arra, hogy az elnyomás eszközei, ha láthatatlanul is, de velünk élnek. A tudatalatti gondolatokban, a szokásokban, a szavakban. (Ez vezetett el később az Egyesült Államokban oly nagy jelentőségre szert tevő Politically Correct mozgalmakhoz.)<sup>2</sup>

### **A fogalom kiterjesztése**

Ennél a pontnál lép túl a szerző a feminizmus korábbi értelmezésén. Szerinte a háború legfőbb oka, hogy nincsen valódi szabadság és egyenlőség az emberek között. A feminista mozgalomnak ezen programját egyrészt a pacifizmus legfőbb eszközeként jelöli meg, másrészt kiterjeszti minden emberre, legyen az férfi, nő vagy gyermek. Woolf magát a feminizmus szót is elavultnak tartotta, mert kirekesztőnek érezte. Később a Woolfot követő feministák nem találtak új szót az új mozgalomra, helyette csupán új jelentéssel ruházták fel a régit.<sup>3</sup>

### **A második világháború**

A második világháború után a feminizmus új irányzatai jelennek meg.

## **Liberális feminizmus**

- Mary Wollstonecraft (1792), John Stuart Mill (1869)
- Reformisták, nem forradalmárok
- pozitivisták, nemek felett állónak tekintették a tudományfilozófiát

Liberális feminizmus eredményei:

- Rámutatnak a nemek közötti egyenlőtlenségre, különös tekintettel a gazdasági egyenlőtlenségre

Liberális feminizmus korlátai:

- Elfogadja a munkaerő hierarchikus tulajdonságát, csak a nők vezetéshez jutását tekinti célnak
- Individualista, elfogadja a kapitalista társadalmi rend hatalmi viszonyait
- Feltételezi, hogy a nemekhez univerzális jellemzők kapcsolódnak

## Radikális feminizmus

- A nők alávetettsége a patriarchális társadalom terméke, amely más elnyomó rendszerekben gyökerezik
- A probléma alapja, hogy a társadalom alapvetően férfias értékek mentén rendeződik, a férfiak határozzák meg a normákat
- Patriarchátust újratermeli: család, egyház, oktatás, nyelv

Radikális feminizmus eredményei:

- Sikertelenül megteremtett patriarchátuson kívüli kis szigeteket
- Nagy szerepük volt a tudatosság növelésében, és a férfi-dominálta szervezet megértésében
- Működő - nem bürokratikus – szervezeteket sikerült létrehozni

Radikális feminizmus korlátai:

- Szeparatista stratégia utópia, „womanspace”-ek kevésbé terjedtek el
- Kizárólag a fehér középosztálybeli nőkről és nőknek szóltak
- Nem kérdőjelezték meg a kapitalista társadalom logikáját
- Megerősítették - a sokszor kedvezőtlennek tekintett – sztereotípiákat



## Pszichoanalitikus feminizmus

- Tagadja a biológiai determinizmust
- A nőket alapvetően passzívnak szocializálják, úgy, hogy a karrierrel kapcsolatban ambivalens érzéseket tápláljanak
- A sikeres nők jellemzően atipikus viszonyban vannak az apjukkal

A pszichoanalitikus feminizmus eredményei:

- Rámutatott a pszichoszexuális fejlődés fontosságára a patriarchális társadalom kialakulásában
- Gyereknevelési gyakorlat megváltoztatásán keresztül próbál társadalmi változásokat elérni

Pszichoanalitikus feminizmus korlátai:

- A pszichoszexuális fejlődés hangsúlyozása elterelte a figyelmet a hatalmi kérdésekről
- Leírásai, jellemzései és ajánlásai a nyugati társadalmak családjaira alkalmazhatók
- Kritikátlan a nőket elnyomó szervezeti rendszerekkel kapcsolatban, társadalmi, szervezeti etikát és értékeket nem kapcsolja be a vizsgálódásba.<sup>4</sup>

## Szocialista feminizmus

- A szervezetek nem a privát szférától függetlenül működő entitások: a szervezet, a család, és a társadalom kölcsönösen összefüggő területek
- Alapvető ellentmondás a kapitalista társadalmon belül, ráadásul a férfiak által kialakított „családi jövedelem” a nők szolgasorsban tartására szolgál, ezáltal kizsákmányoltak (patriarchátus)

Szocialista feminizmus eredményei:

- Ötvözi a marxista, a radikális és a pszichoanalitikus feminizmus eredményeit
- A termelő/reprodukáló dichotómián keresztül hatalmi viszonyokat tár fel
- Problematizálja a nyilvános/privát dichotómiát
- Társadalmi nemeken túlmutató elemzéseket mutat be

Szocialista feminizmus korlátai:

- Irányzaton belüli megközelítések sokszínűsége belső vitát váltott ki
- A javaslataik utópisztikusak és inkább reformisták, mint forradalmiak (pl. olyan társadalom kialakítását propagálja, ahol a nemeknek nincs jelentőségük)

## Posztstrukuralista/posztmodern feminizmus

- Kapcsolat a nyelv és a „nőnek lenni” között
- Előhívják, ugyanakkor problematizálják a „nők másság”-át
- A „nőiség” sokféleségét, heterogenitását hangsúlyozzák
- Dekonstruálják a tradicionális logocentrikus gondolkodást (Derrida)
- Foucault-i tudás/hatalom koncepción keresztül elemzik a patriarchátust <sup>5</sup>

- Három forrása:

1., francia feminizmus pl. *Hélen Cixous* (1937), akik a francia

posztstrukuralizmushoz kötődnek pl. *Jaques Derrida* (1930-2004)

2., anglo-amerikai elméletek, amelyek Michel Foucault hatalom/tudás érveire támaszkodnak

3., posztmodernizmus, pl. *Lyotard* (1924-1998) metanarratívákkal szembeni elégedetlensége

Posztstrukuralista/posztmodern feminizmus eredményei:

- A társadalmi valóság és szubjektivitás diszkurzivitására helyezik a hangsúlyt
- Nyelv előtérbe helyezése
- Pluralizmus elfogadása és támogatása
- Dekonstruációs technikával rámutatnak a szervezeti diskurzusok nemi jelentésére és korlátaira

Posztstrukuralista/posztmodern feminizmus korlátai:

- Feminista politikához elégtelen eszköznek tűnik a nyelv
- Pluralista politika kevés útmutatást ad politikai lépésekhez, így a paternalista és kapitalista rendszert kevésbé képes megváltoztatni
- Módszertan (pl. dekonstrukció) elitista, kevésbé használható széles tömegek demokratizálására <sup>6</sup>

## Harmadik világ/posztkoloniális feminizmus

- Megkérdőjelezi a fehér középosztálybeli heteroszexuális nők megközelítését
- Megkérdőjelezi, hogy a társadalmi nem kultúráktól és történelemtől függetlenül létezik.<sup>7</sup>

Harmadik világ/posztkoloniális feminizmus eredményei:

- Globális kapitalizmus elnyomásának kontextusában vizsgálja a nők és férfiak kapcsolatát
- Kiterjeszti a kritikáját a nyugati tudásra
- Például szolgál arra, hogy lehetséges a politikai pluralizmussal együtt eredményeket elérni a mikropolitikában
- Nyugati kultúrán kívüli szervezetek nézőpontját alkalmazza<sup>8</sup>

Harmadik világ/posztkoloniális feminizmus korlátai:

- Kritikái több ponton nem a feminizmus körébe tartoznak
- Ugyanúgy elitista, mint a posztmodern/posztstrukturalista feminizmus
- A neokolonializmussal és globális kizsákmányolással kapcsolatos érvek elnyomják a társadalmi nemekhez fűződő problémákat<sup>9</sup>

## A feminista kritika

*Lacan* (1901-1981) és *Freud* (1856-1939) elméletei hatására kifejlődött egy feminista ideológia, ami által tudatosultak a nők azokkal az okokkal, ami miatt nem tudtak érvényesülni.

A feminista kritika álláspontja szerint a kultúra különböző területei, így a vizualitás és a verbalitás felülvizsgálatra szorul. A vizualitás sztereotípiáit elemző elmélet abból a feltételezésből indul ki, hogy vizuális megjelenítése során a nő alávetett helyzetbe kerül. Amennyiben az ábrázolás a női testet erotizálja, egy olyan viszonylatba helyezi, amelyben a férfi a szubjektum pozíciójából erotikus tárgyként kezeli. A mindennapi élet területén a nő megjelenését figyelembe véve úgy tűnhet, hogy ezt a felfogást maga a nő sugallja.<sup>10</sup> A feministák Simone de Beauvoirral egybehangzóan úgy érvelnek, hogy „a nőtől viszont maga a társadalom követeli meg, hogy erotikus tárggyá váljék. A divatoknak, melyeknek ki van szolgáltatva, nem az a céljuk, hogy autonóm egyéniségként mutassák be, hanem épp ellenkezőleg: különválasszák transzcendenciájától, és prédául vessék a férfivágyaknak.“<sup>11</sup> Ha a nő bele is illeszkedik az erotizált tárgy szerepébe, ez egy férfi normákra épülő társadalom által kijelölt szerep.<sup>12</sup> A feminista kritikát az érdekli, hogy milyen következményekkel jár a női testkép szerepként való felfogása. Mára a feminizmuson kívül eső területen is közhelynek számít a nemek szerinti megosztottság. A szerephez való igazodás, a látványvá válás következtében: „a nő énje kettéhasadt. A nőnek szakadatlanul figyelnie kell önmagát, szinte állandóan együtt kell élnie saját énképével.“<sup>13</sup>

## A vizualitás lehetőségei

Ha a nő önmaga képével szemben kialakult kettős attitűdjét elemezzük, közelebb juthatunk azokhoz a stratégiákhoz, amik a nők számára kínálóznak ahhoz, hogy megkérdőjelezzék azt a reprezentációs elvet, ami kiszolgáltatja őket a vágyakozó férfitekintetnek (male gaze)<sup>14</sup>.

1. A nő ugyan a hagyományos sémában alávetett szerepben jelenik meg, tehát a tekintet és a kép szintjén az aktív-passzív pólus passzív oldalán, ugyanakkor amennyiben behelyezzük a látványba azt az aktivitást, amit a nőnek tulajdonítanak a mindennapi életben, az alávetett pozíció elveszíti egyértelműségét.<sup>15</sup>

2. A nő másik lehetősége a karneváli értelemben vett maskarádé, amely kikezdi a férfi erotikus vágyát, vonzás helyett taszító hatással van rá. Ez megnyilvánulhat abban, hogy a nőiség karikírozva jelenik meg, groteszk módon, túlzásokkal, illetve magára öltve vaskos jelmezeket. A *Guerilla Girls*<sup>16</sup> evvel az eszközzel él, amikor poszterén – rájátszva a guerilla és a gorilla szó homofóniájára – az ökölbe szorult kezű nő arcát gorilla-maszk fedi.<sup>17</sup> „Kitört a nőművészek lázadása, mert felfedezték a nevetés, a hisztéria, a groteszk és a karneváli lehetőségét“<sup>18</sup> -, így összegzi Jo Anna Isaak a nők „térhódítását“ a testábrázolásban, a groteszk „képességéről“ beszél, amit a nők a vizualitás területén kamatoztathatnak.

3. A női testkép kikezdeként értelmezhetjük a test egységének, folyamatosságának megbontását, illetve az ábrázolás kiváltását testrészekkel, tárgyakkal. A behelyettesítésen alapuló ábrázolás megzavarja az élvezet ökonómiáját, az ikonikusan működő tárgy – amennyiben még magán viseli az erotikusság jegyeit (pl. fétistárgyak esetén), egy olyan tárgykapcsolatot idézhet, amely leleplezi magát a behelyettesíthetőséget.<sup>19</sup> Ehhez a csoporthoz kapcsolódnak az *abject* területéhez tartozó jelenségek is. Az *abject* a „kívüliség“ fogalma, szimbolikusan jelöli azt, amit a kultúra kiteszít magából (kizárás, tabu, áthágás).<sup>20</sup>

4. A vizualitással összefüggésben kell tárgyalnunk azt a művészeti formát, amely kizárja magából a nőiséggel kapcsolatos képeket. A „képromboló“ magatartás a képek hatalmába vetett hitről árulkodik, ugyanakkor a női test eltárgyasításával szembeni legszélsőségesebb ellenállás stratégiája.<sup>21</sup> Ebbe a csoportba sorolhatóak azok a munkák is, ahol ugyan megjelenik a képi ábrázolás, de kép és szöveg - egymást kijátszva – elbizonytalanítják az egymásra vonatkoztatás mechanizmusát.<sup>22</sup>

A vizualitás területén maradván a feminizmus másik központi témája a vizuális élvezet természetének pszichoanalízisen nyugvó kritikája. *Mulvey* (1941) a képek, az erotikus látásmód és a látvány összefüggéseinek a nemi különbözőség alapján társadalmilag meghatározott mintáit vizsgáló munkájában a pszichoanalízis módszerével tesz kísérletet a „patriarchális társadalom tudattalanjának“ leleplezésére.<sup>23</sup> A hollywoodi filmstílus „a domináns patriarchális rend nyelvébe kódolta bele az erotikát<sup>24</sup>, sajátosságát épp a vizuális örömrész manipulálásában és kiszolgálásában látja *Mulvey*, ezért megfelelő kiindulópont annak vizsgálatához, hogy az erotikus örömrész miként kapcsolódik a látványhoz, és miként jut ebben központi szerep a nő képének. A *szkopofiliának* (nézés öröme) két változatát különíti el. A *voyerisztikus* örömrészt a vetítés körülményei és a történetmondás konvenciói táplálják, ebben az esetben a szubjektum a másik szubjektumon, a nézéssel azt tárgyiasítva, uralmat gyakorol. A *narcisztikus szkopofilia* a filmben az emberi ábrázolás mellett az arányok, a tér és a történetek megjelenítésében is fellelhető.<sup>25</sup> *Mulvey* ezt az örömrészt a lacani „tükör-stádiummal“ hozza összefüggésbe. Lacan a személyiség kialakulása fontos mozzanatának tekinti azt az eseményt, amikor a gyermek magára ismer tükörképében.<sup>26</sup> A felismerést követően a külső, elidegenített én-ideállal azonosul. *Mulvey* ennek mintájára írja le a néző narcisztikus örömrészét. A mozi saját struktúrájával kelti az én átmeneti elvesztésének és megerősítésének érzetét, és az én-ideálok létrejöttében is szerepet játszik. A szkopofilia két ellentétes aspektusa az illúziókeltő narratív filmben a férfi vágyát szolgálja, a látványba beépítve meghatározott a nő szemlélésének mikéntje. A női szereplő vagy közvetlenül a néző számára jelenik meg tárgyként, vagy a film szereplőivel szemben, mindkét esetben a férfi voyeurisztikus szkopofiliáját támogatva. Az erotikus nézés struktúrája szerint az első mozzanat a férfi nézőponttal való azonosulás (narcisztikus szkopofilia területe), és csak ennek alárendelve alakíthatjuk ki a nőhöz való viszonyunkat (voyeurisztikus szkopofilia).

A másik terület a verbalitás, ahol a feminista kritika kifejtette hatását. A nőnek kell megírnia magát<sup>27</sup>, fel kell fedeznie titkos belső világát, saját szexualitásán és tudattalanján nyugvó képzeletvilágát. A nők által írt „rég” irodalom nem vállalja fel saját hangját, csupán a „férfi írás” technikáját, és a nő klasszikus reprezentációját reprodukálja. *A női élmény, a női tapasztalat* lesz az, amiből egy sajátosan női artikuláció táplálkozhat, így előtérbe kerül a nő saját testéhez való viszonya. *Cixous* (1937- ) a nő felszabadulásának esélyét egy „új lázadó írás” feltalálásában látja, ami két szinten is érezteti majd hatását. Az egyén szintjén a nő visszanyeri önmagát: az írás nem csak „meg fogja valósítani a nő cenzúrától mentesített kapcsolatát tulajdon szexualitásával, női létevel, utat nyitván saját erejéhez, de vissza fogja adni neki tulajdonait. Evvel egyidejűleg a kollektivitás szintjén belép „a történelembe, így aktív szerepet vállalhat a szimbolikus rendszer alakításában.”<sup>28</sup>

*Irigaray* (1930- ) a nemi különbözőség és a nyelv kölcsönös meghatározottságára alapozva radikalizálja a női beszédmódról kialakított nézeteket. A semlegesnek tűnő pozíció – amit a nő felvállal, amennyiben a kultúra keretein belül kíván megnyilatkozni – egyedül saját nemének megtagadásán keresztül valósítható meg, így identitása elvesztésével kell számolni. Ez a jelenség visszahat a kultúra egészére, „elszegényíti azt, miközben a nemi identitás egyik pólusára redukálja.”<sup>29</sup> Kísérleti eredményeit analizálva Irigaray arra a következtetésre jut, hogy megkülönböztethető női és férfi beszédmód. A látvány szintjén tapasztalható tárgyiasítás felfedezhető a nyelvben is: „A nőikkel kapcsolatos szókészlet (kifejezései) ...a nőt a férfi szubjektummal való viszonyában tárgyként határozzák meg...”<sup>30</sup> Feltételezése szerint a nyelv őrzi a kultúra patriarchátussá válásának folyamatát, így például a nyelvtani nemekben rögzül az adott korszak kulturális ítélete, amely az értékkel kapcsolatos szavakat a hímnemmel társítja. Kimutatta a francia nyelven belül a nyelvi ideákat jellemző férfidominanciát. A nyelv törvényeinek megváltoztatását tekinti a nyelvi kitesztettség megszüntetése feltételeinek. A női szubjektum önképviselője mellett érvel.<sup>31</sup>



## A 60-as és 70-es évek

A 60-as évekre kialakult egy TUDATOS NŐNÉZŐPONTÚ MŰVÉSZET. Ez mellett természetesen voltak olyan nőművészek is, akik a patriarchális társadalom által követett művészetet gyakorolták. Aztán vannak az úgynevezett TOKEN WOMEN (kiválasztott egyes nők) – ide olyan nőket sorolunk, akik beleszóltak a diskurzusba. Akadnak olyanok is, akik jelentős karriert tudhatnak maguk mögött, de nem vallják magukat „Token” művészeknek, hanem a mainstreamet meghatározó férfinezőközpontú művészetben foglalnak jelentős helyet.

A konceptualizmusban jelentős helyet foglaltak el a feminista nőnézőpontú művészek. Elsőként leginkább a *proto-feminista* törekvések közvetítették a nemiség problematikáját a Fluxushoz közel álló női művészeknek. Ezek a feminista tendenciák gyakran a többi problémakörrel együttesen jelentek meg. A Fluxus nőművészei leginkább a nők helyzetével foglalkoztak, néhány nyíltan feminista mű született ebben az időszakban, amelyek a nők a társadalom által tradicionális rájuk osztott szerepét figurázták ki, mint például a vacsorakészítés.<sup>32</sup>

A 70-es évekre aztán a Fluxus tevékenysége és a perifériákon elhelyezkedő művészek munkája közé éles határvonal került, hiszen az utóbbiak megnyilvánulásait a Fluxus irányából éles kritika érte és kiválásra kényszerültek.

### III. Nőművészet kezdetei Magyarországon

A nemek hagyományos társadalmi szerepének egyensúlyvesztésével a 19. század végére a művészeti életben kialakult egy egalitáriánus szemlélet (női növendékek a művészképzőben), megjelentek művészközösségek, a felbomlott társadalmi: gazdasági, kulturális és vallási, nyelvi közösségek helyébe a művészet és az alkotó folyamat specifikumai alapján szerveződő alternatív mikrotársadalmak az egyenlő képességek és lehetőségek alapján.<sup>33</sup> Magyarországon a gödöllői művésztelep működése reprezentálta mindezt 1901-től.<sup>34</sup> Egy újfajta társadalmi szövetet alakítottak ki az individualizáció, az osztályokra és nemekre tagolódó társadalom akkori válsága közepette. Alternativitásuk lényege szerint nem ellentétes pólusokban<sup>35</sup> (anyag és szellem, egyén és társadalom, férfi és nő) gondolkodtak, hanem közöttük találtak rá egy új, organikus formációra.

A nő képe árnyalódott a művészetben: erotikusan és intellektuálisan izgató nők jelentek meg a hagyományos műfajokban (akt, portré, életkép, történelmi kép), természetes összefüggésben az általánosságban szecessziósnak, nyugtalan vonal-vagy mozgalmos szín- és foltkultúrájának mondható stílustörténeti változásokkal (*Rippl-Rónai József* (1861-1927), *Csók István* (1865-1961)). A századfordulón az említett új nőábrázolás mellett reprezentatív módon a nő és a világ viszonya fogalmazódott meg.<sup>36</sup>

Azok a nőművészek, akik férjük mellett, családjuk körében, művészcsoportban festettek, esetleg önálló iparművészként dolgoztak, előszeretettel jelenítették meg a kor kimagasló nőalakjait. Bennük az önálló, az alkotó sorsot vállaló szenvedélyes nőt tisztelték. Ez a nő azonban távol állt a polgári erényektől, életformától és elvárásoktól, s közelebb az antik tragédiák s a történelem hősnőihez, a társadalmi törvényeket áthágókhoz.<sup>37</sup>

A 20.század elejének nőmozgalmai (Feministák egyesülete, 1904) az egyenjogúsítás folyamatában a művészeti területtel kevésbé foglalkoztak, hisz ennek jogi, gazdasági, társadalmi kérdései az egész nő nem problémáihoz képest elenyészőek és speciálisak voltak.<sup>38</sup>

## **IV. A nőművészet szervezeti keretei a két világháború között Magyarországon**

Az első világháború után, majd a 20-as 30-as években felértékelődött a nők társadalomban betöltött szerepe. Nagyobb arányban jelentek meg a munkahelyeken és az élet egyéb színterein. Az új helyzet számukra is lehetővé tette önállóságuk, kezdeményező készségük kibontakoztatását. Életük egyre inkább kiteljesedett, szabadidős programjaikba beletartoztak a kirándulások, vízi túrák, és itt nem mint férfiak kísérői, hanem mint egyenrangú társak voltak jelen. Bár bizonyos szokásokat átvettek a férfitársadalomtól, öltözködésükben, hajviseletükben azonban nem leplezték nőiségüket, testi-lelki valójukat.<sup>39</sup> A női szerepkör megváltozása, akárcsak a többi területen, a képzőművészetben is érezteti hatását. A festőnők jól képzettek, műveltek, világlátottak, sokan több idegen nyelvet beszélnek. Van közöttük több művészeti ágban is eredményes alkotó.

Látványos fordulat nem történt a női művészet értékelésében, valószínűsíthető, hogy a nők egzisztenciájának megváltozásán túl a sajtóban megjelent, illetve informálisan terjedő kedvező értékelések is hozzájárultak ahhoz, hogy a kor női alkotóit a korábbiakhoz képest nagyobb öntudat, magabiztosság jellemezte.

Korábban a nőművészeti kiállítások lényegét, célját a rendszeres megmutatkozás, a jelenlét hangsúlyozása adta, mert bár „férfiművészeti“ kiállítások nem voltak, a nagy országos tárlatok ennek számíthattak: ha nem is hiányoztak a nők, igencsak kisebbségben voltak a valós arányukhoz képest.

A női egyesületek elsősorban nem esztétikai elvek alapján, hanem sokkal inkább a hátrány behozására, az érdekvédelem, a képzőművészeti életben való további térnyerés céljából alakultak.

A női kiállítások fogadtatása általában kedvező volt, sőt a nemzetközi női kiállításokon a magyarok kiemelkedő sikerrel szerepeltek. A fordulat akkor érkezett el, amikor az újonnan fellépő festőnőket jellemző friss szellem, az új iránti érzékenység összetalálkozott a modern művészet vívmányaival, stiláris sokféleségével.

Az izmusok számos változata hatott rájuk, de ezek az izmusok már leváltak az avantgarde előzményekről. Nem találkozunk kiáltványokkal, eszmei-ideológiai állásfoglalások dokumentumaival. Jó példa erre az art deco-, amely egyik meghatározó

stílusa a civilizáció új nőképeinek, és egyúttal számos női alkotót mozgósít-, amely a szecesszió mellett a kubizmus, az expresszionizmus, a futurizmus elemeit építi magába, de nélkülözve azok forradalmi hevületét, a kellemesség, a szórakoztatás, a dekorativitás irányába fordul.

1931-ben, júniusban létrejön az AME( Alkotó Művésznők Egyesülete). Alapítója *Endrő Margit* (1899-1986) keramikus, szobrász. Az egyesület vezetőségében, zsűrijében ismert nevekkel találkozhatunk (elnök *Feszty Árpádné* (1895-1979), igazgatósági tagok közé tartozik *Kövesházi Kalmár Elza* (1876-1956), *Mattioni Eszter* (1902-1993). A tagok közül azok, akik a későbbiekben aktívak maradtak, többen átjelentkeztek a Magyar Képzőművésznők Egyesületébe).

Nemcsak mint művészek, de mint emberek, mint nők is határozottabban adtak hangot véleményüknek, és ebben nem különböztek a kor többi, elsősorban városban élő női polgártól. A Pilvax és a Japán kávéházak gyakori vendégei voltak a kisebb-nagyobb női művésztársaságok.<sup>40</sup>

A megváltozott életkörülmények ellenére a családi kötelezettségek teljesítése továbbra is döntő súllyal rájuk nehezedett. Egy alkotó nő számára a függetlenség reális alternatíva volt, és jó páran ezt az utat választották.

A Magyar Képzőművésznők Egyesülete tagjaként viszont önmagukat, nőiségüket, sajátos kvalitásukat adhatták. Az egyesület létének korszerűsége, külföldi hasonló szövetségekkel való egyenrangúsága ellenére nem adott elég teret a fiatalok törekvéseinek.<sup>41</sup>

1931 elején a Magyar Képzőművésznők Egyesülete Új Csoportjának megalakulásával önálló bemutatkozási lehetőséghez jutottak a modern női festők. A csoport létrejötte törvényszerű volt. Elnöküknek *Somló Sári* (1886-1970) szobrászművészt válasszák meg. A csoport tagjai: *Sztehló Lili* (1897-1959), *Bartoniék Anna* (1896-1978), *Dullien Edit* (1899-?), *Hranitzky Ilona* (1899-?), *Járitz Józsa* (1893-1986), *Kampis Margit* (1898-1981), *Endresz Alice* (1899-?), *Kiss Vilma* (1893-1943) (11. kép), *Marsovszkyné Szirmai Ilona* (1896-?), *Wabrosch Berta*, *Futásfalvi Márton Piroska* (1899-1996), *Perényi Lenke*, *Szuly Angéla* (1899-1976).

Az egyesület korábbi formájában túl tág keretet biztosított a részvételhez és nemcsak a jól képzett alkotók, hanem a konzervatívok mellett a műkedvelők, a dilettánsok is megjelenhettek a kiállításokon. Művésznőink, akik egymás között „piktorina -társaságnak” nevezték magukat - a férfiközpontú művészképpel is szembeszálltak. Megvoltak győződve arról, hogy érnek annyit, mint férfi-kollégáik, és a

bizonyítást a külön bemutatkozás teszi lehetővé. Egymásra könnyen rátaláltak, zömükben egyszerre jártak a főiskolára, (Vaszary, Csók és Réti növendékek voltak) művésztelepekre, együtt szerepeltek a KUT kiállításain.

1931-es megalakulásukat jegyzőkönyv rögzíti, amelynek fő szempontjai a következők:

- A tagok 1931 őszén önálló kiállítást rendeznek, fejenként legalább tíz művel
- Nem válnak ki a MKE-ből, elfogadják annak elnökségét, ugyanakkor elutasítják zsűrizési jogát.

Az 1931 októberében megvalósult kiállításon csak nyolcan vettek részt. Ebből az alkalomból a kiállítók “új Nyolcoknak” nevezték magukat. Annak ellenére, hogy nem az egész csoport szerepelt, a baráti művészi kapcsolatok nem károsodtak, így a csoport teljes bemutatása reális képet fest a modern női művészet egyik meghatározó társaságáról.

Az 1925-ös KUT kiállításon fellépő nőművészek mindannyian Vaszary 1920/21-es évfolyamán tanultak. Köztük volt *Bartók Mária*, *Járitz Józsa* (1893-1986), *Kiss Vilma* (1893-1943), *Perényi Lenke* és *Czillich Anna* (1893-1923)- aki ekkor már halott volt, így a kiállításon barátnői posztumusz szerepeltették műveit. A művészetükben közös kecskeméti és nagybányai hagyományok mellett felfedezhető Vaszary fekete alapú, a német expresszionizmus által meghatározott korszakának hatása. Festményeik témája Sírátás, Levétel, táj- és aktos kompozíciók, ebben rokon az egyidejűleg létező magyar újklasszicista irányzattal. Munkásságuknak ez a része a Római Iskola művészet-, és szellemtörténeti előzményeihez sorolható. Útjuk mégsem ide vezetett, egyedül *Sztehló Lili* (1893-1959) lett római iskolás/ az újklasszicizmusnál és az itáliai hatásoknál erősebben befolyásolta őket a német és a francia festészet - a fauvizmus az expresszionizmus.<sup>42</sup>

#### **IV. 1. A modern magyar női festészet jellegzetességei és a kritika**

A húszas-harmincas évek közizlése konzervatív volt. A festőnők nem számíthattak lelkesítő kritikákra, ráadásul női mivoltukban külön “bizonyítaniuk kellett”. Az önálló női bemutatkozások legfőbb eredménye az, hogy a közönség felfigyelt erre az új kiállítástípusra, és ennek nyomán a kritikák is igyekeztek a látottakat kapcsolatba hozni az alkotók női mivoltával. Nem kevesebbről volt szó, mint annak lehetséges elismeréséről, hogy létezik önálló női művészet. Az adott időszakban azonban úgy tűnik, ez még nem történt meg. Bár utalnak a női szubjektum sajátos voltára. „A korszellem a női lélek eredeti sajátosságait a művészi alkotás terén sem hagyja érintetlenül”<sup>43</sup>, az elismerés motivációját inkább az „általános” mint a „különös” felmutatása jellemzi, azaz inkább a besorolás, mint a kiemelés szándéka vehető észre.

Az erőteljességet azonosították a férfiassággal, és ez ha nem is az értékmérő, de a kiindulási pont: a Vaszary növendékek között „még a nők munkáin is majdnem nyers férfiasság munkálkodik.”<sup>44</sup> Ha pedig a kritikus negatívan értékeli tevékenységüket, gyakori vád az, hogy a férfiaknál is különbek akarnak lenni: „Nem helyes, ha a festőnők túl akarnak tenni a férfikollégáikon.”<sup>45</sup> Az indulatos reagálás nem véletlen. Még mindig sokan vallják, hogy „a realitásokhoz és hagyományokhoz való ragaszkodás egyik jellemző alkateleme a női pszichének.”<sup>46</sup>

A bemutatkozást kísérő szép számú kritikából két markáns vélemény emelhető ki:

“Az alkotni akarás ilyen fanatikus megszállottságával, az őszinteség ilyen morális erejével régen láttunk fellépni művészcsoporthoz.”/ Nemzeti Újság, 1931. 10. 30./

“...úgy szórják a dekadenciát, az egészségtelenséget, a “képzőművészeti” borzalmasságokat /vagy talán tréfákat /, hogy az már túlmegy minden jogossági határon!” / Magyarság, 1931. 10. 30./

Természetesen az ennél jóval árnyaltabb kritikák voltak többségben, de annyi mindenképpen megállapítható: a festőnők nagy öntudattal, nyers erővel, fiatalos lendülettel léptek a korszak kiállítói közé.

A kritikáknak még egy tanulságuk volt: inkább mint csoport kaptak bírálatot, támadást - egyénenként, illetve csoportosan, de betagolódva egy-egy nagyobb kiállításba már leginkább a dicséret az elismerés hangján szóltak róluk.

Az elkövetkező évtizedben még sokszor szerepeltek együtt - katalógusok, újságcikkek, naplóbejegyzések bizonyítják, hogy a kapcsolat nem alkalmi volt.

A másik sztereotípiát a női művészet azonosítása a „lány“, az „édeskés“ képi megfelelőjével. Erre a minősítésre a női alkotók jelentős hányada okot adott. Széles körben elterjedt és elfogadott kifejezőmódról van szó, nem véletlen, hogy a festőnők fiatal generációja többek között mind a sztereotípiával, mind az ennek alapjául szolgáló modorral szakítani kívánt. A nőművészet önálló bemutatkozásával mód nyílt arra, hogy mindazok a tematikai és stiláris jellegzetességek, melyek a „férfi-női“ kiállítások alkalmával csakis töredékesen jelenhettek meg, most sokrétűen, a női szemléletet jellemzően tárulhassanak a nézők elé. A repertoárnak ez a fajta kitágulása egyben magával hozza az elméleti megközelítéshez szükséges fogalomkészlet differenciálódását, gazdagodását. Ebben a helyzetben felhasználható, egyben újra értelmezendő az, amit korábban, a komponálásmódot nemi alapúvá téve, „férfiasnak“ vagy „nőiesnek“ neveztek, ugyanis az e fogalmakhoz tartozó jellegzetességek a női művészetben belül éppúgy megtalálhatók.

A konstruktív irányzathoz sorolhatjuk Kiss Vilma (1893-1943) és Járity Józsa (1893-1986) képeit. A kritika munkáikon a síkok és tömegek hangsúlyozását, kemény ritmust, a vaskos színezést emelte ki. A másik póluson helyezhetjük el Bartoniek Anna (1896-1978), Kampis Margit (1898-1981) alkotásait, melyeknél a lágyságra, finomságra, előkelőségre figyeltek fel a szemlélők. Ez a fajta polarizálás nem vezet közelebb a nőművészet differenciált megismeréséhez, mert a csoport további tehetséges képviselőinek munkái ellenállnak ezeknek a kategóriáknak. Igaz, hogy komponálásmódjukban, színhasználatban „erősek“, mintegy „férfiasak“, ugyanakkor a kifejezőeszközök keresésében, kiválasztásában olyan elementáris erővel, spontaneitással és gátlástalansággal találkozunk, amelyre a korábbiakban nem volt példa.<sup>47</sup> „Az alkotni akarás ilyen fanatikus megszállottságával, az őszinteség ilyen morális erejével régen láttunk fellépni művészcsoporthoz.“<sup>48</sup>

## V. A húszas-harmincas évek és a második világháború utáni női művészet Magyarországon

### V.1. Női szerepek, női ikonográfia

Ebben a korszakban már megfigyelhető a női szerepkör megváltozása a művészet témavilágában. A női festők olyan stílusra találtak rá, amellyel szenvedélyeiket, közölnivalójukat gyorsan, látványosan felszínre hozhatták. A képek gyakori szereplője a városi nő és környezete. A kor egyik eszményképe a független, célratörő nő, aki polgári életet él, és ennek egyik „típusa” a szórakozóhelyeken megforduló, éjszakai életet élő nő, aki bizonyos „férfias” szokásokat vesz fel: dohányzik, alkoholt fogyaszt.

A kor divatos nőképe a férfiak festészetében terjed el (*Otto Dix* (1891-1969), *Christian Schad* (1894-1982)). De nagy mértékben meghatározta ezt **Tamara Lempicka** (1898-1980) (1., 2. kép) is, aki számos női portrét készített. Ábrázolásai mind a mai napig meghatározóak, típusokat rögzítenek és teremtenek.

Természetesen nem találunk áthatolhatatlan falakat a férfiak és a nők festészete között, hiszen vizuális nyelvük azonos alapokon helyezkedik el. A női látás sajátossága ugyanakkor, hogy képes magát kívülről szemlélni, felfogva – megértve a „férfi” pillantást, másrészt ki tud fejezni olyan árnyalatokat, amelyekre csak női szubjektum képes. Alkotásaikra a tematikák és a stílusok sokfélesége jellemző.

A két háború közötti női művészet érdekes jelensége az egzotikus témák ábrázolása. Nem lehet kétséges, hogy a női művészek egzotikus témájú alkotásaikban, mint akik adottságaik miatt erre a legfogékonyabbak, az élet, a lét alapélményét, gyökereit keresték.

Férfiakat viszonylag ritkán ábrázolnak, ez alól kivételt képeznek azok a művek, amelyek történeti vagy bibliai témájúak. A férfi gyakran karakter nélkül, arctalanul, staffázsfiguraként jelenik meg, alá van rendelve a képépítés „magasabb szempontjainak”. Gyakori a férfinem groteszk, karikaturisztikus ábrázolása, mely leginkább a szórakozás, az éjszakai élet témaköréhez kötődik. Természetesen ez a látás- és fogalmazásmód a jelenetek női szereplőire is érvényes.

A női festészet a két világháború között kezdi elnyerni önálló arculatát, nem beszélhetünk olyan előzetesen kialakult mintákról, amelyekhez fordulhattak volna az



alkotók. Műveiken éppúgy találkozunk tájképekkel, életképekkel, csendéttel, tematikus ábrázolásokkal, mint másoknál, így azt kell keresni, mi az a többlet, amit a női látás eredményez. A női művészeknél szinte általános jeleggel megfigyelhető a látvány síkba való transzponálása, a tér mélységét ritkán próbálják érzékeltetni, olyan motívumok is megjelennek, amelyeket attributumként sorolhatunk a női művészet jellegzetességei közé.

A hatásosabb fellépés érdekében az elkülönült szereplés mellett döntöttek.<sup>49</sup> Ezzel változást hoztak a húszas-harmincas évek művészetében, velük kezdődik a korra gyorsan és érzékenyen reagáló, ugyanakkor a szubjektum legmélyéig is utat találó magyar női művészet újabb fejezete.

### ***Dénes Valéria*** (1877-1915)

Az első kiemelkedő női művésze az avantgarde-nak. Inspirációját a házasságából nyerte. Festészete spontán, ösztönös. Kompozícióit gazdagon burjánzó vonalrendszer szövedéke tartja össze. A francia kubisták nyomán a magyar művészetben ő elevenítette fel elsőként az ovális képformát, melynek eredményeként egy „nőiesen“ lágy forma fog közre egy „férfiasan“ dinamikus kompozíciót. Az eltérő minőségek bátor ütköztetése mindvégig megfigyelhető a húszas-harmincas évek női művészetében. „Ülő akt“ (Cigánylány) c. alkotása (1914) előzménye az egzotikus témájú női műveknek. (3. kép)

### ***Ferenczy Noémi*** (1890-1957)

A női művészegyéniségnek azt a típusát testesítette meg, aki a tevékenységéhez kötődő manualitás hagyományosan női erényeivel rendelkezik, mindezt bele tudja „szőni“ a magas művészet világába. Érdeklődése a természethez kötötte. Művészetének egyik fontos jellegzetessége, ami a 20-as 30-as évek egyes női művészeinél is megfigyelhető, hogy egyazon alkotáson belül líraiságot, gyengédséget is felfedezhetünk, ugyanakkor visszafogottságot, tartózkodást is. Ferenczy Noémi saját identitásával, a nőiségevel, a művésszel is foglalkozik. Művészi ars poeticáját a *Szövő nő* (1933) című kárpitterv és kárpit képviseli. (4. kép)

### ***Szuly Angéla*** (1899-1976)

A Képzőművésznők Egyesülete Új Csoportjának nem tipikus képviselője, mivel nem megy tovább a nagybányai naturalisták és a neósok közötti mezsgyén. Festészetére a természeti élmény nagybányai szemléletű, visszafogott stilizálása jellemző. (5. kép)

Az ő szerepe azért is jelentős, mert fennmaradt műveinek nagy számán túl a csoport szinte minden megmozdulásán jelen volt, és az ott történeteket naplójában, értékes magánjellelű bejegyzésekkel együtt gondosan rögzítette. Aprólékosságának köszönhetően élete minden mozzanatáról tudunk, következtetéseket tudunk levonni a középosztálybeli független, fiatal nők életviteléről. Azonkívül, hogy a női képzőművészcsoport aktív tagja volt, rendszeres látogatója volt a szentendrei művésztelepnek is.

### ***Járitz Józsa*** (1893-1986)

Festményein a tiszta absztrakciót közelíti meg. A csoportból az egzotikum, a természetközelség, az etnikai jelleg leginkább az ő művészetére hatott. Alkotásain néger, kínai, egyiptomi, zsidó embereket ábrázolt, megidézve azt a közeget is, melyben éltek. Műveiben ábrázolja a természettel való szoros kapcsolatát az alföldi ember életformájában. Monumentális, egyúttal lélekkel átnemesített alakjai az egyiptomi festészet és szobrászat hatását tükrözik. Csoportkompozícióban vagy egyénileg szereplő alakjai az állandóságot, a változatlanságot sugallják, egy örök, a pillanatnyiságon túlmutató életformát rögzítenek. (6. kép)

### ***Futásfalvi Márton Piroska* (1900-1996)**

Festményein, a magyar festészetből korábban sajnálatos módon kimaradt "Die Brücke" hatás figyelhető meg, párosulva az art deco legfrissebb eredményeivel. A csoport egyik legaktívabb, művészileg legsokoldalúbb tagja volt. Művei egzotikus témájúak. „Urbánus“ témáit időnként félretéve, a cigányság világa felé fordult. (7. kép) Két akt macskával című festményén (1930 k.) az alakok kompozícióban elfoglalt helye és szerepe mellérendelt. Alávetik magukat az ornamentikának. Létük alapvetően negativitásukból ered, voltaképpen „kihagyások“, „üres helyek“ a kompozíció más részein gazdagon burjánzó ornamentikában.

Műveiben sokszor idézi az elmúlt korokat, azt a létformát, amely még természetközeli, a civilizációtól kevéssé érintett. A gyakorta használt rikító színes ábrázolásai felkeltették a kritikusok figyelmét, akik analógiaként, előzményként *Gauguin* (1848-1903) képi világát jelölték meg.

### ***Loránt Erzsébet* (1898-?)**

Kevés 20-as 30-as évekbeli mű maradt fenn Lóránt Erzsébettől. A csoport egyik legígéretesebben induló festője volt. Stílusa a Die Brücke expresszionizmusának erőteljes hatására utal. Kompozíciói legyezőszerűen terülnek szét a vásznon. Erőteljes, rövid idő alatt készült képeit „fogalomfestészet“ szóval jelölték, amelynek alapjául az szolgált, hogy képei túlnyomó többségének egyszavas címet adott (Dumálás, Görlök, Tennis, Tip-top). Elsősorban a városi élet foglalkoztatta. (8. kép)

A sport, a szórakozás, a mondén világ témáinak ürügyén kísérletet tesz egy kalligrafikus jellegű festészet kifejlesztésére. A későbbiek során kirobbanó erejéből sokat veszített, fáradt színvilágú, sötét kontúrral mechanikusan körberajzolt motívumokkal benépesített kompozíciókat készített.

### ***Bartoniék Anna*** (1896-1978)

Viszonylag sok mű maradt fel munkásságából. Egyénisége, műveltsége révén a csoport meghatározó alakjai közé sorolható. Édesapja, Bartoniék Géza az Eötvös Kollégium első igazgatója volt. Testvérei a tanári és a tudományos pályát választották. Lánytestvéreihez hasonlóan ő sem ment férjhez, így életét teljes mértékben a munkának szentelte.

A „Női portré” című munkája (1930 k.) önarckép. A képen látható arc finom, érzékeny, ugyanakkor határozottságot is sugall. A mű érdekessége, hogy divatos fiatal nőt ábrázol, ugyanakkor a háttérben vallásos tárgyú festmények jelennek meg, jelezve egy megújuló kapcsolatot a korrallal, a divattal lépést tartó nő és a hagyományok között.

Bartoniék Anna a harmincas évektől egyre több fametszetet készített, melyek főként bibliai tárgyúak. Jellegükben a korai német expresszionizmust idézik, de sok elem fedezhető fel *Ernst Barlach* (1870-1938) művészetéből is bennük. (9. kép)

### ***Kiss Vilma*** (1893-1943)

A posztexpresszionizmus egyik első magyar képviselője. Járt Németországban tanulmányi úton és az ott szerzett tapasztalatok képein az új tárgyiasság – *Christian Schad* (1894-1982) mellett *Pablo Picasso* (1881-1973), *Paul Gauguin* (1848-1903), *Amedeo Modigliani* (1884-1920) hatását fedezhetjük fel. Kis mellű, széles csípőjű aktjai negroid karakterűek, a klasszicizáló kubizmus figura-típusát idézik. Csoportkompozícióin az alakokat fríz-szerűen rendezte el, Dénes Valériához hasonlóan a horizontvonalat magasra emelte, így a térben hátrébb elhelyezkedő alakok is fontos szerephez jutottak. Ismételhették, illetve ellenpontosították az előtér csoportjának ritmusát. Pályája érdekes fordulatot vett, amikor külföldre távozva animációs filmekkel kezdett foglalkozni, ezzel gyarapítva sokoldalú életpályáját, amelynek során a divatszalon is vezetett, de egyben tanított is egy berlini művészeti iskolában.

Magyarországon és főként női festőként Kiss Vilma elsőként alkalmazta a metafizikus festészet és a Neue Sachlichkeit egyes képi megoldásait. (10. kép)

### ***Kampis Margit*** (1898-1981)

A *Szoptató anya* (1934) című festményén az anyaság ábrázolására tesz kísérletet. Egy nő szemével új jelentésréteget hoz felszínre ebben a kapcsolatban. A képtípus a férfiművészek jóvoltából szakralizálódott, idealizálódott, az élet az anyai hivatás fennköltségének kifejezője lett. Az anya-gyermek kapcsolatba diszharmonikus elemek nem szűrődhettek be, még a szociális festészetben megjelenő külső fenyegetettség is az egymásrautaltságból adódó pozitív érzelmek erősödését hangsúlyozta. Kampis Margit hitelesen, egy nő szemével új jelentésréteget hoz felszínre ebben a kapcsolatban. Festményén a testi közelségen kívül nincs anya-gyermek kontaktus, egy olyan elidegenedett, kiürült lelkiállapotot olvashatunk ki az anya tekintetéből, melyet csak a legutóbbi időkben ismertek el létezőnek a pszichológusok. (11. kép)

### ***Prinner Anna*** (1902-1983)

Élete és művészete a női szerepek feltétel nélküli elfogadásával szemben a teljes elutasítás szélsőséges példája. Nem sokra tartotta a női művészeket, nem hitt bennük, ezért akart férfi lenni, szakítani a „gyengébb nemmel“, fizikailag és a művészetben egyaránt. „Nemcsak műfajt, hanem nemet is váltott, vagyis átlépte a nemi határokat. Prinner Anna életének nagyobb részét ugyanis férfiként, Anton Prinnerként élte le. Öltözködése, viselkedése, nagyméretű hatalmas fizikai erőt igénylő szobrai egyaránt férfira vallottak, kijelentéseivel is férfi mivoltát akarta alátámasztani. Önmagát homoszexuális férfiként jellemezte. Szembetűnő nála az identitáskeresés, a zavarkeltés, a rögzült nemi identitások fellazítása, aminek nemcsak művészetét, hanem életét is szentelte, méghozzá olyan sikeresen, hogy eredeti neméről alig tudnak. (12. kép)

A két világháború között<sup>50</sup> dolgozó fotósnők elsősorban a szociofotó terén emelkedtek ki. ***Kálmán Kata*** (1909-1978), ***Sugár Kata*** (1910-1943) és ***Langer Klára*** (1912-1973)<sup>51</sup> akik saját, nőként szerzett tapasztalataikat, szociális érzékenységüket használták.

## *Vajda Júlia* (1913-1982)

Pozsonyból áttelepülve 1935-ben ismerkedett meg későbbi férjével, *Vajda Lajossal* (1922- ). A szentendrei fiatal művészek többségéhez hasonlóan a szerkezetet hangsúlyozó, de gyengéden lírai pasztelleket, főként önarcképeket és csendéleteket készített. 1946-tól második férjével, *Jakovits Józseffel* (1909-1994) együtt az *Európai Iskola* és az *Elvont művészek* magyarországi csoportja kiállításain szerepelt, szürrealista ízű enigmatikus bibliai parafrázisok és karcsú, táncoló kromoszómaformák alkotója. 1948-ban festette meg az addigi törekvései összefoglalásának is értékelhető *Szentendrét*. A fordulat éve után a művészeti nyilvánosságból kiszorulva keveset alkotott, de az ott dolgozó *Jakovits* és *Bálint Endre* (1914-1928) mellett a Vajda-hagyatékot is őrző Rottenbiller u. 1. sz. alatti lakása évtizedekre a magyar alternatív művészeti törekvések egyik otthona lett. Svédországi tartózkodása alatt (1956-1957: Lund) kezdte el a növényi hajszálcsovekre, kapillárisokra emlékeztető rajzait, finoman ívelt formákat ritmizáló lírai absztrakt képeit. A 60-as évek első harmadától születtek meg a finom *belső térképek*, a szinte zenei hatású, ritmikus tagolású krétarajzok. Jelentősek a szürrealizmust a természeti formákkal párosító kollázsai is. Kompozícióin, melyek távoli rokonságot mutatnak a francia lírai absztrakció *Vieira da Silva* (1908-1992) fémjelezte vonulatával és az informellel, az ütemes, az ismétlődésen alapuló szerkesztés és a keresetlen spontaneitás egyensúlyával kísérletezett. Az évtized vége felé "a lírai nőművész" szerepkörével radikálisan szakítva egyre jobban foglalkoztatta a tiszta színsíkok harmóniája és ritmikája, ún. piros képein, majd lépcsős, koporsós, végül körös művein a perspektíva csapdahelyzetei, a hideg-meleg színskála egymásra hatása érdekelték. Körzővel-vonalzóval szerkesztett mértani formái látszólag a kor neokonstruktív törekvéseivel mutatnak rokonságot. Számos önarcképet festett és rajzolt. Fontos szerepet töltött be munkáiban saját helyének keresése, önmeghatározása, identitás meghatározása. Önarcképei között külön csoportot alkotnak azok, amelyeken személyes jelenlétét szinte kivonva, arc nélkül ábrázolja magát. (13. kép)

## *Anna Margit* (1913-1991)

Pályája során mindvégig megmaradt a figuratív ábrázolás mellett. Eredeti neve Sicherman Margit, vidéki zsidó családból származott, igen fiatalon, 1930 körül Budapestre ment, ahol a főiskoláról eltávolított Vaszary János magániskolájában (Új Művészeti Iskola) tanult. Itt ismerkedett meg *Ámos Imre* (1907-1944) festővel, akivel többévi együttélés után, 1936-ban összeházasodtak. 1973: a Munka Érdemrend arany fokozata; 1975: érdemes művész; 1987: kiváló művész. A legkorábbi művei Ámos Imrével szoros kölcsönhatásban, szellemi rokonságban születtek. A harmincas években világos színekkel festett jelenetei, réveteg tekintetű nőalakjai tárgy nélküli nosztalgiával itatódnak át. Többnyire önmagát ábrázolta, az önarckép mindvégig központi szerepet játszott művészetében, életműve mintegy önéletrajzzá állt össze.<sup>52</sup> Indulásakor munkái tele vannak nőalakokkal, táncosnőkkel, barátnőkkel. Ezek az alakok gesztusaikkal az elvágódásra, egy tökéletes világ utáni nosztalgiát fejeznek ki. Saját ikonográfiai rendszert alakít ki. Szimbolikus motívumokat helyez egymás mellé, melyek nem szakadnak el a valóságtól. Több önarcképén kezében, ecsettel, ruhátlanul, félaktként rajzolja önmagát, egyszerre modell, művész és múzsa. Az alárendelt, kiszolgáltatott nő helyzetében is önmagát jeleníti meg. Képei ekkor erősen dekoratív jellegűek voltak, az egymáshoz közeli tónusok a franciákat, mindenekelőtt *Bonnardót* (1867-1947) idézték. Művészi érdeklődésének középpontjában *Gulácsy* (1882-1932), *Csontváry* (1853-1919), *Derkovits* (1894-1934), *Chagall* (1887-1985), *Picasso* (1881-1973) állt. 1937-ben, a világkiállítás idején, Ámos Imrével Párizsba mentek, ahol találkoztak Chagall-lal, de sem életüket, sem művészetüket nem alakították át alapvetően az itteni élmények. A negyvenes években, Ámos Imre egyre gyakoribb munkaszolgáltatásainak idején, rajzain, festményein a kontúrok megerősödtek, abroncsszerűen fogták körbe, szorították önmagukba a formákat. Az önarckép olyan meghatározó jelentőségű, hogy a műfaji kereteket áttörve, kép a képben motívumként gyakran a csendéleteken is megjelent. A nőalakokba szinte kivétel nélkül önmagát helyettesítette be, szerepeket keresett és próbálgatott. Ő a táncosnő, a múzsa, Venus, festőnő, prostituált, árva, menekülő. 1945-ben az Európai Iskola egyik alapító tagja volt. Már 1945 előtt megvoltak az előzményei annak a groteszk, csupán fejből, kézből és a felsőtestből álló bábunak, aki most szinte egyetlen elemi formára, a gömbfejre egyszerűsödve különböző szerepekben merítkezik meg. Hol megváltó, hol próféta, halász, párka, özvegy. Ezekben a bábukban is gyakran

önarcképeket festett, a hasonlóság helyett az attribútumok szolgálják az azonosítást. A gyermekrajzok egyszerűségére emlékeztető, ugyanakkor elementáris erejű, a népművészet és a kultúra archaikus rétegei iránt fogékony festészet gyökerei Vajda és Korniss szentendrei programjáiig nyúltak vissza, az Európai Iskola tradícióválasztásában kapott megerősítést, s rokon a COBRA-csoport felfogásával. Az Európai Iskola megszűnése után jó ideig nem kapott önálló kiállítási lehetőséget, 1948 és 1953 között elhallgatott. Amikor újra dolgozni kezdett, a baba, bábu, bohóc lesz ismét a témája. Az ötvenes évek végére a bábutematika mellett megszületett egy lírai, a szecessziót, Gulácsy alakjait idéző, visszafogottabb színeket használó, illetve szénrel vászonra készült műcsoport. A népművészet, a városi folklór iránti érdeklődése megmaradt, de át is alakult, a krumpliasszonyokon, lopótök figurákon keresztül jut el a modern giccsig. Mind festésmódja, mind témái a groteszkhez közelítettek, a szürreális és expresszív látásmód egyaránt jellemezte. A "popular imagery" témái, a vásári portékák, az üvegfestmények, a "cselédfolklór" ihlette bibliai tárgyú képeit. A hetvenes években a naiv, tudatos primitivizmus, a festményekbe ragasztott giccs tárgyak, fotók és rendkívüli színesség uralta képeit. A családi és történelmi tragédiákat egyaránt a bábukban mutatta meg. A hetvenes évektől haláláig a háború és a zsidóság, az özvegység, a magány tragédiáját dolgozta fel ironikus, groteszk, gonosz és démoni hangokkal, ambivalenciával átítatott képein. Továbbra is önarcképeket festett, amelyek olykor metaforákká vagy allegóriákká alakultak. Saját testének deformálódását, az elmúlás előtti stációkat festette meg, képei egyre keserűbb hangvételűek, amit erősítettek a "beszélő" címek, s a vászon hátoldalára írt üzenetek. A szerepkeresés és nőisége összefüggéséről vall egy „férfi“ tárggyal, emancipált nőként megfestett *Pipás önarcképe* (1940 körül). A hetvenes évektől a női szépség, az allegorikus tulajdonságok helyét a tehetetlen, kiszolgáltatott, ugyanakkor gonosznak is, rontó erővel is rendelkezőnek tartott öregasszony veszi át. Anna Margit önmagára ruházza ezeket a negatív tulajdonságokat, azonosul az öreg nőt övező társadalmi sztereotípiákkal. Az öregasszony-önarcképek a magyar művészetben tematikailag egyedülállóak. Ő is elbúj, elrejtőzött, de Vajda Júliával szemben nem az absztrakcióban, a láthatatlanságban, hanem a maszkok mögé. Anna Margit azt jelenítette meg, ahogyan a változó női szerepeit felveszi és leveszi, és ahogyan ezekben őt látják.<sup>53</sup> (14., 15. kép)



## *Vaszkó Erzsébet* (1902-1986)

1985- ben megkapja az érdemes művész rangot. Az Új Művészek Egyesülete, rövid ideig az Európai Iskola, a szentendrei művésztelep, valamint haláláig a szentendrei Grafikai Műhely tagja volt. A 40-es években erősen kontúrozott, sötét tónusú máramarosi tájképekkel hívta fel magára a figyelmet. Két világháború közötti művészetét önmaga "látványfestészet"-ként határozta meg. 30-as évekbeli művészetét az École de Paris szellemében készült festői csendéletek jellemzik. *Bene* (1903-1986), *Gadányi* (1896-1960), *Egry* (1883-1951) konstruktív 40-es évekbeli tájfestészetéhez kapcsolódott. Máramaroson festett romantikus, expresszív tájai *Nagy István* (1920- ) hatását mutatják. A háború után közvetlenül tájfestészete zárt geometrikus formákon keresztül jelent meg. Az 50-es években elhallgatott, az IPARTERV irodájában grafikus munkákat végzett. Nyugdíjba vonulása után, csak a 60-as évektől kezdve vett újra ecsetet kezébe. Számos korai művét megsemmisítette. Szentendrén *Fónyi Géza* (1899-1971) műtermében dolgozott, ahol *Paul Klee* (1879-1940) művészi szemléletének hatására, a leíró attitűdöt egy lírai alapvetésű, a nonfiguráció felé mozduló festészet váltja fel. "Fekete képeknek" is nevezett korszakánál festményei belső átélés eredményei. Egyaránt az ábrázoló, figuratív festésztől jutott el a teljes absztrakcióig. Műveivel kapcsolatban a konstruktív és a szürreális jelző bukkan fel, olykor a szentendrei festészethez kapcsolják.<sup>54</sup> „Előválogatásnak“ vetette alá műveit, s rendkívül sokat maga semmisített meg, mások eltűntek, elpusztultak a háború alatt. Személyes élmények, saját életének eseményei, a családi halálesetek, apjának, bátyjának, férjének, majd sógorának elvesztése következtében lett a halál, a fekete képein hangsúlyos. Egyszerre volt misztikus gondolkodó és festő. Kiindulópontja a természet volt. (16. kép)

## V.2. Szobrásznők

Míg a századfordulón kevés nő választotta a szobrászi pályát, és közülük alig valaki maradt meg rajta, a két világháború közti évtizedekben szinte divat lett a nők körében. Szobrászkodott *Alma Mahler* (1879-1964) és báró *Lipthay Mária*. Megnőtt a száma a főiskolán hosszabb-rövidebb ideig tanuló nőknek, és igen sokan utaztak külföldre egy-egy elismert szobrász magániskolájába vagy az akadémiákra. Bár tanulmányaik után legtöbben feladták a pályát, sokan pedig fiatalon meghaltak, a szobrásznők beleszóltak a magyar művészet történetébe.

### ***Kövesházi Kalmár Elza*** (1876-1956)

Ő volt az első, aki művészetéből próbált megélni. Foglalkozott mázas kerámiával is. A tánc jelentette a legfőbb inspirációt számára. A természet nagyon közel állt hozzá. Tagja volt számos művészcsoporthoz, szerepelt kiállításain. Megkapja a Tolnai-díjat a Műcsarnok Tavaszi Kiállításán; 1926: ezüstdiploma az Egyházművészeti kiállításon, Nemzeti Szalon; ezüstérem, Philadelphia, világkiállítás; 1927: kitüntető elismerés a Képzőművészek Új Társasága tavaszi tárlatán, Nemzeti Szalon; 1937: ezüst- és bronzérem, világkiállítás, Párizs. 1907-től a KÉVE, 1925-től a Spirituális Művészek Egyesülete, 1926-tól az Új Művészek Egyesülete tagja. 1928-ban a bécsi Künstlerbund Hagen külföldi levelező tagjává választották. Részt vett a Magyar Képzőművészek Országos Szövetségének elnöki tanácsa munkájában is. Művészeti tanulmányait Bécsben kezdte el, Hugo Loeffler-nél. A festéssel is megpróbálkozott. 1896-ban Münchenbe ment, ahol életnagyságú aktokat rajzolt. A következő évben *Ludwig Schmid-Reutte* (1863-1909) korrektúrázta. Festményei nem maradtak fenn, ismert rajzai tájképek. Grafikai műveiben is formaproblémák foglalkoztatták. Későbbi plasztikai tanulmányaihoz a müncheni év teremtette meg az alapot. 1898-ban kezdett mintázni, rövid ideig *Hermann Hahn* (1868-1945) korrigálta. Első plasztikai mellett iparművészeti alkotásokat és színes litográfiákat készített. 1900-tól állította ki műveit, melyekkel itthon és a külföldön rendezett reprezentatív magyar tárlatokon szerepelt. 1937-ben részt vett Párizsban „Az önálló hivatású nők szövetsége“ által rendezett kiállításon. Egész életében elutasította a társadalom által kiosztott nemi szerepeket. (17. kép)

## *Forgács Hann Erzsébet* (1897-1954)

Önmagából építkező, a személyes sors megszenvedettségén át látott világot ábrázolja. Ezt a szenvedést hordozzák fájdalmasan zaklatott figurái és tépettségükben is karakteres, kifejező fejei. Művei drámai feszültséggel telítettek. A megnyúlt törzsű, expresszionista figurákban az emberi sors kiáltását látja meg, a portrékon pedig csak a lélek marad, amint kiül ezekre a szenvedő vonásokra. A Képzőművészek Új Társasága tagja, az Európai Iskola alapító tagja. Gegesi Kiss Pál orvosprofesszor felesége volt, aki 1957-ben a pécsi Modern Képtárnak ajándékozta művészi hagyatékát. Állandó kiállításon láthatók művei. A magyar expresszionista szobrászat kiemelkedő képviselője, a 30-as években felnőtt "harmadik szobrász nemzedék" tagja volt. A harmincas évek elején az art deco témáinak megfelelő szobrokat készített. Kezdeti expresszionista szobrai lágyan stilizáltak (*Szomorúság*, 1933). A 40-es években klasszikus arányaikat veszített groteszk, eltorzított, megnyújtott, fájdalmat sugárzó figurákat mintázott a kisplasztika műfaján belül maradván, a néger szobrászat által is inspirálva. (2.kép) Későbbi portrészobrainál (*Önarckép*, 1946, *Szentkuthy Miklós*, 1947) az aszimmetria, anatómiai hűség helyett a kifejezés érdekében a pszichológiai hitelességet hangsúlyozza. A szürrealizmus sem volt hatástalan művészetére (*Fejét tartó nő*, 1947). Az Európai Iskolán belül *Bokros Birman Dezső*höz (1899-1965), *Vilt Tibor*hoz (1905-1983) kapcsolódik szobrászata. A háború után férje megmondta neki, hogy egy másik asszony is van az életében, családot szeretne maga körül (Forgács Hannak nem lehetett gyereke). A közlés után idegösszeroppanást kapott, hat hétig kezelték a klinikán, majd elváltak. Művészetét ez a személyes tragédia formálta végérvényesre.<sup>55</sup> (18. kép)

## *Schaár Erzsébet* (1908-1975)

Tagja volt a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének. Az elmúlt század magyar képzőművészetének meghatározó egyénisége. Ami az életrajzi vonatkozásokat illeti, kibontakozását, karrierjét késlelteti az anya-szerep (1935-ben ment férjhez Vilt Tibor szobrászművészhez; fia, Pál 1950-ben született), az édesapa lassú haldoklása a mikrokozmoszt jelentő, budafoki házban, s végül a férj domináns életvitele játszott ebben nagy szerepet. Együttélésük konfliktusokkal volt terhes. Ezt tükrözi a művésznő *Székek* c. kisbronz sorozata (1967-72). Pályáját realista mintázással kezdi (*Édesanyám*, 1925). Az újra pályára állás időszakának agyagból mintázott (terrakotta) kisplasztikáiban (1947-50) vagy fából faragott domborműveiben még egy szociológiailag determinált, hazai sajátosságot is felfedezhetünk, mivel Magyarországon keveseknek nyílt lehetősége a nagy méretekben való alkotásra (lévén ez leginkább politikai hatalomhoz közel álló, köztéri, emlékmű-feladat), így megszületik "a méretei ellenére monumentális kisplasztika" kissé önáltató, defenzív ideológiája. Az 50-es évek végétől újra és újra megújuló művészi formanyelvvel jelentkezett. A 60-as évek első felében expresszívabb kifejezőmód jellemezte munkáit, akár karcsú bronzalakokból összeállított csoportkompozíciókat (*Kórus*, 1963), akár kis terrakotta féldomborműveket készített (*Halott katonák*, 1965). Az életrajzi mozzanatok egy Giacometti-stílusú formavilágban öltönek először testet a 60-as években, göcsörtösen mintázott szobrokban és főleg kisplasztikákban, melyeknek expresszív megfogalmazását "egzisztencialistának" lehet nevezni. Jellegzetesebb az utcán megfigyelt járókelők elvékonyodott sziluettje (*Bundás nők*, 1965), melyeket nemsokára más "női" témák is követnek, pl.: a kozmetikusnál, tükör vagy kirakat előtt ellesett jelenetek, ill. a portrék, melyek újabb sorát az 1942-es *Major Máté*-portréval vagy az 1944-es *Férfifejjel* kezdetük. Utána következik *Psota Irén* (1964), *Tolnay Klári*, *Hugonnai Vilma*, az első magyar orvosnő mellszobra, *Bartók Béla*, *Károlyi Mihály* (mindkettő: 1965), *Radnóti Miklós* (1969). A szobrászatban ekkor még újdonságnak számít a fekvő, vízszintes domborműként funkcionáló kis szobrok csoportja is (*Fekvő*, 1964; *Halott katonák*, *Szerelmesek*, mindkettő 1965-ből). A 60-as, 70-es évek fordulójára két újítás gazdagítja az apró figurák sorozatát. Új térélmények új kisplasztikákhoz vezetnek, melyekben a dobozszerű tér megfogalmazása majdnem fontosabbá válik, mint a belé helyezett alak. Ezeket a mikrotereket "lírai tereknek" is lehet nevezni. A tragikus

életérzést kifejező formaként megtalálja magának a halotti maszkot, ám ez ellentmondásosan jelenik meg szobrászatában. A maszk szép, kifejező és a legtöbbször női arc. Az emberi alak szinte észrevétlenül áll a tér valamelyik síkjában, ajtónyílásban, fal mellett, ablakban, pincegátdorban vagy boltívek alatt. A hasábszerű "test" oszlophoz, pillérhez válik hasonlatossá, tehát építészeti elem lesz belőle, míg a környezetében olykor megjelenő tényleges architektonikus kellékek, egy-egy falrészlet, ajtó vagy ablak, intimitásukban és lírai kifejezőerejükben az emberi alak expresszivitásához közelítenek.<sup>56</sup> (19. kép)

## VI. Az azonosságok művészete Magyarországon (1960-tól)

A női egzisztenciát és kommunikációt a lét egyetemes megértése szempontjából kitüntető figyelem időben egybeesett a művészeti életben történt változásokkal: a nőművészek számának emelkedésével s műveik olyan jelenségeivel, amik csak szabálytalanságokként voltak elkönnyelhetők a művészetkritika addigi kategóriarendszerében. Az empirikus tudományokban, filozófiában, az ábrázoló művészetekben korábban alig résztvevő női nem, érintetlenül az objektiváció gyakorlatától vagy éppen csak elsajátítva ennek módszereit, a saját lét megfogalmazásával felvetette annak szükségét, hogy a szabálytalanságokat, fosztóképző nélküli jelentéssel, sőt, a szabályszerűség alkalmazhatóság- és ismételhetőség értelme nélkül is, megnevezze a kritika és kanonizálja a művészettörténetbe (például a tér megjelenítésének és érzékelésének nem a megfigyelés távolságtartó pozíciójából fakadó, azaz nem perspektivikus módjait, az anyag- és színhasználat, kompozíció különleges módjait, a tematikát stb.)

Ezek a „szabálytalanságok“ időben egybeestek a modern művészet kihágásaival a reprezentáció hagyományos módjai terén (expresszionizmus, szürrealizmus stb.). Egyrészt tehát ezek kontextusába illeszkednek. Másrészt a saját lét mások (férfiak) által is kezdeményezett megjelenítéseivel, így a tágabb értelmű szubjektív műtípus is kontextusaik egyike. Ezekben az összefüggésekben mutatkozik meg, mik azok a sajátosságok, amiket a nők hoztak a művészetbe, s amelyek felett elsiklanánk (mint ahogy el is siklott eddig a művészettörténet), ha nem a női művészet szempontjából közelítenénk a művekhez.

Szokás azt mondani, hogy Magyarországon a női művészet mint új jelenség a jelzett korszakban nem játszott akkora szerepet, mint másutt. A magyarországi sztálinizmus nőpolitikája: a fizikai és jogi egyenjogúsítás férfi alapon (traktoros és sztahanovista nők stb.) hosszú időre meghatározta a társadalom jelentős részének ragaszkodását a hagyományokhoz. Ennek a természetes reakciónak köszönhetően a mindenk ellenére megjelent női hang megőrzött annyit a hagyományokból, hogy a nők művészete ne férhessen bele a mára már rendszerezett nyugati női művészeti kategóriákba. Nyugaton az 1960-as években mozgalmi jelleget öltött feminizmus sajátossága az elkülönülés volt,

a nő azonosságtudat alapján.<sup>57</sup> Nálunk nem lett mozgalmi jellege, ki-ki a maga individuális módján érlelte azt ki. Az identitás reprezentálása nálunk nem ellenkezett a kontextusok megtartásával vagy újak teremtésével a művészetben. (Az akkori mozgalmak a művészet szabadságáért szerveződtek.) Ennek következtében a kérdés nem „futott le“ olyan hamar, mint másutt. Még a 80-as években, sőt a 90-esek fordulóján is egyéni ráismerések következtében jelent meg egy-egy új (vagy csak újnak vélt) kommunikációs forma, ez utóbbiak viszont rokoníthatók a kortársi feminizmus törekvéseivel a férfi kontra nő szituáció felszámolására. Mondhatni, a férfi mindig természetes kontextusa maradt a nőinek Magyarországon, ugyanígy a hagyományos művészeti ágak (festészet, szobrászat), komplexitásuk okán, a női hang művészei reprezentációjának. Ebben a fejezetben olyan művek és alkotók kerülnek szóba, melyekben a személyes identitás és ezzel összefüggésben az új, női hang a művészet egyetemességében jelentős változásokat hozott.



## *Ország Lili* (1926-1978)

Ország Lili a korábban ismert képfarmák közül a szentendrei művészek által a 30-as években felfedezett ortodox ikonfestő hagyományt folytatta. Bevezette a képbe az írást, egyrészt mint jelet, a megjelenítés funkciójával, másrészt mint ritmust, szerkezetet adó képi eszközt. *Barna-fekete írásos* képén (1960) az ikon alapján az Európai iskolában kidolgozott absztrakt képszerkezetet, a fejet töltötte ki írásjelekkel, kiemelten az Isten szó héber jelével, így a festmény az írásos hagyományú zsidó istenfogalom ikonjaként is értelmezhető. Az ikonnal, az írásjelekkel az öntudatlanul vagy tudatosan eltemetett múlt kultúrák, szellemi természetüket is beleértve, testesültek, létezővé váltak, eltüntethetetlen forrásaivá az ember magára találásának. (Ugyanezen kultúrák szerint a föld, a test női princípium.) A múlt többféle kultúrája (vallásai, kultúrahordozói) együtt alapozták meg Ország Lili új képi világát. Nagy mitikus történelmi városokat az írásos módszerrel (jelszerű formák sorolásával) megidéző képmezői a 60-as években a múlt évezredeit elevenítették meg. A saját gesztusaival újraírt történelemben fogalmazódhatott és őrződhetett meg az egyéni (zsidó és női) identitás is. Az identitás előhívása és egyúttal kontextusának megtalálása a múlttal és a múltban, sajátos magyarországi jelenség volt akkoriban.<sup>58</sup> (20. kép) Az emlékezés, a múlt Ország Lili számára tanulmányútjain és olvasmányai révén tárult fel és képsorozatokot indított el (írásos képek, ikonfalak, a Labirintus képei), amiknek végén a képnek egy különleges létmódja, a világegyetem szubjektív modelljeként készült képépítmény (installáció), a *Labirintus* ideája fogalmazódott meg. Az identitás előhívása és egyúttal kontextusának megtalálása a múlttal és a múltban sajátos magyarországi jelenség volt akkoriban.

## ***Keserü Ilona* (1933- )**

A múltra emlékezésből született ikon Ország Lili ifjabb kortársa, festészetében is felbukkan, ám inkább népszerű, az emlékezésnek készített tárgytypus felelevenítésével, és ezért a jelenre hatóan. A *Színésznő emlékére* című képen (1965) a fej helyét kitöltő fekete festékkorong körül csipke-applikáció, az egykor viselt tárgy megidézi a holtat. A tárgy ebben a szerepében mágikus, megelevenítő funkciót tölt be. Egy-egy hagyományos-népszerű műformában, mint amilyen például az esküvői emlék, fotóval, csipkével, virággal. Keserü Ilonánál a szemérmesen eltitkolt életvalóság is áttör. Így a *Pár* című kép (1967) a szerelem ünnepe: csipkemintásra festett háttérén a két aktot világsztárok sugárzó újságfotó-arca egészíti ki és műrósák veszik körül. Majd a *Gubanc* és az *Alak* (1969) szalagokkal „körülrajzolt“ báb- és szív- vagy sírkőformájában spárgák és gyöngyök, gombok színes egyvelege, azaz hagyományos női anyagok idézik meg ikonként az embert. Más olyan „témát“ is megjelenített ikonikus-mágikus módon, amely akkoriban még teljesen szokatlan volt, a női test erotikáját. Sziromként szétnyíló, applikált majd domborított, rózsaszínűre festett vászonnal és festett spárgagubancokkal Keserü Ilona figurációi (mint még az 1970-es *Féloszlop* is) a női nemi szerv megtestesüléseinek tünnek. E munkák körébe tartozik a fehér képvászonra applikált fehér, rakott, két helyütt kidomborodó vászon alsószoknya, a *Két domb* is (1969). A két mellforma egyszerre egy struktúra megbontása (Vasarelyre emlékeztetően, csak éppen nem optikai csalással, hanem valóságosan) a struktúrák változásaira fogékony korban, és a nő metaforája, pontosabban, megidézése is, a női kéz szötte anyaggal. 1957-59 között mitikus kereteket adott, titokzatos burokformát és keresztény ikonográfiát használva az egyik legnőibb témának, *Születés* című képén. A szülés-születés (a testté válás és ennek folyamata) ebben az időben a magyar művészetben ritkán kerül szóba. Hasonló munkája már meghonosított rózsaszínnel készített, keretbe feszített és így eltorzított rongybábuja, a *Mimikri* (1969), mely mágikus gyermekidézés. Mindazok a témák és anyagok megjelentek ebben a pár, a 60-as években készült műben, amelyek a női művészetet jellemzik. Ha megkülönböztetjük a nőt és a férfit, nem csodálhatjuk, hogy a korszak általános, pop-artos nyitottságában a rögtön konvencionalizálódott vendéganyagok közt egy nő által hozottak a legeredetibbek, kevés közülük van a képhez, ráadásul nem helyettesítő, hanem feltáró funkciójuk van, s új világot nyitnak a képzőművészetben. Ez a világ a testiséget

illető tabuk átlépésével nyílt meg, amihez jó táptalaj volt a 60-as évek végének általános felszabadultsága, valamint azáltal, hogy nem csak megfigyelés, hanem megélés is az alapja, aminek köszönhetően a tárgyak, akár figurák ezek, akár nem, szubjektumokként, élethordozóként jelennek meg a műben. Ezt a lépést tehát nő tette meg, úgy, hogy egyszerre fel is számolta a nő-férfi viszony hierarchikusságát. (21. kép) A múltból merített identitás mellett megfogalmazódott tehát a női létből merítő is, s mindegyik egyszerre vonatkozik a művészetre is, új műformákkal definiálva a művészet fogalmát. Test, szexualitás, érzés és anyag, szín azon egysége, mellyel meghazudtolva az egzisztencializmusnak az önmagával azonos létező törvényszerűen tárgyi voltát állító tételét, a nő „kibeszélését“ Keserű Ilona megkezdte, ugyancsak a képforma átalakulásába torkollt: formák és színek érzéki viszonyai önálló, életteli tájjá változtatták a képet.

Keserű Ilona előbb a motívumok elforgatásával hangsúlyozta a képsík függetlenedését a szokásos vagy függőleges vagy vízszintes iránytól (*Sírkövek*, 1967), majd a földet használva alapul alakította szó szerint terepszerűvé művét nagy, plasztikus formákkal (*Tapasztott formák* 1971-1973). A 70-es években, a színeket és viszonyaikat, rendszerüket kutatva, performansszal egybekötött installációjában (*Szín-tér* 1977) a színeket is téralkotóként, élőként értelmezve, kivitte őket a térbe. Ország Lili által felvetett írás-festés képi és kommunikációs lehetősége őt is foglalkoztatta, de ismert variációitól (lettrizmus) mindketten eltértek. Ország Lili ugyan gesztusszerűen alkotta betűit, de kevés kivételtől eltekintve nem konkrétan üzent írásjeleivel. A festéket kitörölve kapta meg jelszerű, írásos formáit, amelyek aztán kövekre kerültek, belőlük falak (a képek) épültek, hogy a múltat jelenvalóvá és a jelennel tovább írhatóvá tegye. Keserű Ilona „írásának“ forrása talán a paraszti kultúrában őrzött jelbeszéd volt, amit ma díszítőművészetként ismerünk. A paraszti díszítmények kommunikatív jellegével azidőben kezdett foglalkozni a szemiotika Magyarországon. Keserű Ilona mindenesetre saját formajeleit tányérokra is felfestette, pompás színekben, s azután ezeket sorban képre ragasztotta, *Tányéros* címen (1968). Később a jelírás új műformát hozott művészetébe: a függő, keretezetlen képet (*Függő*, 1981), ami különösen a keleti kultúrákban az írásnak és képnek hagyományos megjelenési formája ma is, s a képnek a mai női művészetben is továbbélő létmódja. A városokhoz mint a civilizáció életteli helyszíneihez vonzó Keserű Ilona a 60-as évek elején Itáliában töltekezett fel a kultúrák szerves egymásra épülésének folytonosságának élményével. Tollrajzokon és festményeken örökítette meg a házakat, tereket, kutakat (élet-források), majd elvont-

hullámos formastruktúrákkal a múlt lüktető, jelen életét jelenítette meg (*Ezüstös kép* 1964). *Közelítés, Képződő tér, A világból, Változó tér* címmel készíti sorozatait 1969-től a 80-as évek elejéig. Olykor címeivel is utal az érzékiségre (*Marilyn és a tenger*, 1987), a természet és kép, érzékiség azonosságára. Hogy ezeken a képeken a test ölt tájformát vagy a táj testet a kép válik-e tájjá vagy a táj képpé, tulajdonképpen eldönthetetlen. Ilyen a *Belső tér (Elemzés)* című képe (1984-1988), ami egyúttal színrendszer is. Egyetlen bíbor és rózsaszín gesztus a mag, lila majd kék, barnába hajló zöld mezőben, aminek gömbölyű kontúrját égő piros sík övezi. A legmélyebb belső és a külső világ összefügg, az univerzum így teljes. A tört és kevert színek jelentősége megnő, révükön életteli „színperspektíva“ keletkezik, mely azonban nem távlatot, hanem lüktető világot képez. Az 1987-es *Szín-Möbiusz* már erre épít. A szivárványszíneket az áramló, se nem zárt, se nem nyitott térformán mintegy végtelenítve, egymással élő és sokféle kapcsolatba hozza, s így az univerzum új értelmét is adja. Egyidejűleg *Rák-képek* sora feltárja a bensőben burjánzó, életet pusztító élethiányt is, ami színtelen, negatív, mesterséges képződményként, mintegy űrként tátong a formájukat veszített természetszínek közt. A *Rák-képek* is értelmezhetők kozmoszként.

## *Simsay Ildikó* (1942-1997)

Hagyományos szubjektív műfajokban születtek alkotásai, de olyan közvetlenséggel, ami nem egyezett a korszak „új szenzibilitásának“ reflektált szubjektivizmusával, az alkotó szubjektumot is eltárgyasító kívülállásával. Simsay Ildikó személyes sorsa és környezetének élete is kegyetlen történelmi korszakok egymásutánjában zajlott, amikkel kapcsolatban lehetett ugyan egyéni túlélési stratégiát kidolgozni (ez volt a 80-as évek), de amit a közösség számára kialakítottak (a látszat-demokrácia, látszat-jólét, majd az „aki bírja, marja“ érvényesítése), az a politikai-történelmi-társadalmi-ökológiai cinizmus megtestesülése volt. Fizikai agresszió helyett lelki-szellemi-erkölcsi rombolás. Simsay tiltakozott. A személyes és közös sorsot egységben megélő nő, akinek vásznain mindenfajta agresszió, sőt, minden történés, de még a történés nélküli helyzetek is felfokozott, vizionárius módon fogalmazódtak képpé, a múlt állandó jelenlétével. (22. kép) Erőteljes komplementer színek határozzák meg tereit, amelyekben az árnyak (*Anyám emlékére – Önarckép*, 1980), szobrok (*Józsefvárosi udvar*, 1987), a holtak megelevenednek, (*Régészet*, 1988-1990), az emlékképek megjelennek (*Józsefvárosi korpusz*, 1992). Testetlen alakok kötik össze az élők és holtak világát. A halálélmény, a létidők különbözőségének tapasztalata hajladozó, jajongó alakokat idéz a vásznonra, akiknek mozdulata, mint például az anyáé, egyszerre bensőséges is. Táj látomásaiban ugyanígy élnek és vergődnek a fák, dől a tér (*Magyar anya*, 1985), telítve a táj egy egész ország kilátástalan és megoldatlan létkérdéseivel. Pusztító halálangyalai, a maszkzerű rémek (*Még él a szörny*, 1992), a bábuk mintha Anna Margit 1945 utáni rettenetét mutatnák elmúlhatatlannak a civilizációból. (*Özvegy II.*, 1993, *Én és a bárány*, 1996). Nem valószínű, hogyha korának problémacentrikus nőművészeti gondolkodását magáévá tette volna, képes maradt volna a társadalmi kérdések olyan komplex és szenvedélyes megmutatására, amivel a kép keretei közt tartva magát, képes volt. A problémaelemzés és feltárás, majd a stratégiákban gondolkodás, amivel például a feminizmus élt akkor, ezen módszerek átvétele a férfi-társadalomtól, nemek szerinti megosztottságot idézett volna elő gondolkodásában, ami ennek lényegét számolta volna fel. Azt a hagyományos női érzékenységet és organikus világtudatot, ami nem ismeri a megkülönböztetést ember és ember, egyén és közösség, közösség és közösség, civilizáció és természet között.

## *El Kazovszkij (1950 - 2008)*

Az ember (a saját test) elrejtése vagy helyettesítése másfajta, gondolatilag strukturált civilizáció-vízió kibontakoztatójává vált művészetében. Színpadjai elvont valóságok. El Kazovszkij színpadi világának kontextusát egy „mitologikus univerzummal“ teremti meg. Ő maga azonban ezen kívül van, s épp ennek a kívüliségnek okait, mechanizmusát vizsgálja újra meg újra. Alakjait magukba zártság (torzók, fejek) és külön-külön, mozgásképtelenség jellemzi. El Kazovszkij a *Szt. György és a szegény állat*, 1979-es munkájában, a sárkányt, mint szenvedő szubjektumot ábrázolja, amivel Kelet- és Nyugat-Európa közös hősszimbólumának értelmezését borította fel. A megmentő férfi, a kereszténység és a nő őre ugyanis gyilkos. A kép értelmezése messze vezet: nemcsak a hagyományos hősfogalmat, ideált vonja kétségbe (akkori köztéri szobrainkkal egybehangzóan), építi le, de annak értékét is, aminek a hős a védelmezője, a nőt. Pontosabban, annak a civilizációnak az értékét, amely megfogalmazta a gyenge, ártatlan, tehetetlen tiszta nő és az erős, harcos férfi ideálját, s ami ezáltal a folyamatos mulasztás vétkét róta a nőre és az agresszivitását a férfire. A sárkány, mint tudjuk, leányokkal táplálkozik, ám öntudatlansága a mentségére szolgál. A tudattal rendelkező embernek, akár nő, akár férfi azonban nincs mentsége. Egy másik civilizációban, az antikvitásban keresett támpontot El Kazovszkij, amely mindkét nemre vonatkozó, közös értékeket hagyományozott ránk: az erő, a szépség, a tiszta tudat és szenvedély művészetben megörökített ideált. Ám ezek az ideálok bálványok. A magának bálványt alkotó ember s a bálvány viszonya alá- és fölérendelő, így kölcsönösen tárgyiasító. El Kazovszkij képeinek ettől fogva e viszony a témája, egy mindig jelenlévő állat, a kutya (az egyetlen szubjektum) szemszögéből. Neki története nincs, mert senki nem tartja nyilván, ő viszont tanúja a világszínpad ismétlődő és kilátástalan, folyamatosan és mindent eltárgyasító, kíméletlen és kölcsönös érzelmek nélküli eseményeinek. Ha ezekből az alárendelt lényekből indulunk ki a képek értelmezésekor, a bálványalkotás és a nyomában járó kívülrekedtség mindenkire vonatkoztatható egyetemes tapasztalatnak látszik: a vágy és a vágy tárgya (az önmagáért és az ömagában létező) közti kapcsolat lehetetlen, s szüntelen ismétlődik. El Kazovszkij szerint ez az emberi színjáték. Női szemmel nézve a szubjektumot el nem ismerő civilizáció férfi színjátéka. El Kazovszkij 1977-től performanszoknak is alkotója, s később színházi díszlet- és jelmeztervezőként is dolgozott. Performanszokat akkoriban

rendeztek először Magyarországon, s alkotóik (*Keserű Ilonát* (1933- ) és *Drozdik Orsolyát* (1946- ) is beleértve nők voltak, ami feltételezésem szerint összefügg művészetük élő karakterével. (Korábban happeningekben vett ugyan részt nő, de csak egy: *Ladik Katalin* (1942- ). Akciókat viszont már többen is szerveztek.) Előadásaikban felfejtették-feltárták a művészetben és az életben működő, eltárgyasító folyamatokat, illetve kísérletet tettek az ellenkezőjének bevezetésére, a művészet eszközeivel. El Kazovszkij képeinek címei, témái állandóak, úgy minden előadása *Dzsan panoptikum*. Ezek szerelmes kompozíciók a megközelíthetetlen szépséghez, aki azért ilyen, mert – mint *Sartre* (1905-1980) mondaná – épp a szerelmes tekintet eltárgyasítja. Ezt a folyamatot mutatják be az újabb panoptikumok, melyek szereplői a két nem közötti lények, ami alternatívát jelenthetne az ember szövevényes valójának és kapcsolatrendszerének árnyaltabb megismerésére. Ám ők is bábként, tárgyként viselkednek. Képeinek-panoptikumainak elemeiből olykor installációt készített. Eredetileg ezek doboztérbe helyezett egymásnak szegzett kis figurákból álltak, s El Kazovszkij makettnek nevezte őket. Később mint csendéletek halmozódtak egymásra a dobozok, majd állatok és bálványok rudakra erősített nagy, testetlen lapfiguráival színpadszerű terek népesültek be. El Kazovszkij a saját, női testével sosem foglalkozott műveiben. (23. kép)

## ***Bikácsi Daniela*** (1943- )

A legújabb festett *Fűkoporsó sorozata* részben visszautal korai élményére, amikor még növendékként a temető-felfedezők közé tartozott. Személyes véleménye szerint, mindaddig lírai és szürreális csendéleteket festett, míg saját, különös képi emlékezetét (azaz saját belső működését) a képpel nem azonosította. Ez a fordulat 1990 körül következett be, s azóta a látványból emlékképként kiemelkedő, csupán egy-egy motívumra koncentrált formák-terek (a saját képek) felnagyított másait festi, pontos kontúrokkal, vonalkázva, amit a tojástempera, a száraz alapra felvitt akvarell egyébként is indokol. A meglátás pillanatában rögzült emlékképeinek térbelisége különös. Tőle, a nézőtől indul a tér, így perspektívájuk széttartó, a megszokottal épp ellentétes. A festő tehát a kép nem látható központja, ezért az szubjektív, még ha mindig csupán tárgyi elemeket mutat is. Bikácsi Daniela kifejezetten az ember alkotta tárgyak és az ember viszonyában fedezi fel az univerzumot, az élan vitalt. A tárgyakban benne rejlik a múltjuk, az élen vital így kétszeresen is az emlékezéshez kötött Bikácsi Daniela képeiben. Ezek a tárgyak parkok, tájak, temetők egy-egy életmotívuma (kút, vízmedence) s lépcsők, enteriőrök részletei, a városi táj motívumai. Olykor saját készítésű fénykép után festi meg alkotásait, mint például a szem/objektív valóban egy pillanatnyi rávillanásakor rögzült *Enteriőrt* (1998), szék és asztallábaival. Minden képe egy önarckép és ezekben az ikonszerű tárgyakban mintha sorsot látnánk megjelenni. (24. kép)



## Várnagy Ildikó (1944 - )

*Alberto Giacometti* (1903-1966) redukcionista eljárását, a majdhogynem vonallá keskenyített figuraalkotást vette mintának a 60-as évek végén készült első portréihoz (*Bor Pál és felesége*, terrakotta, 1960 k.). Ezzel a lényegre törő eljárással rögtön a legszemélyesebb élményét is megfogalmazta (*Szülő nő*, 1968, gipsz), nem hagyva kétséget afelől, hogy a szülés kín, mégpedig nem a húisé, noha a szülés nézője csak húst és vért láthat, hanem mélyebbről jövő. Géczi János szavaival „egy négykézláb mászómenekülő, testiségnek és paradicsomi törvényeknek kiszolgáltatott Éva. Aki mégis a mozgásban létezik, s abban a nagy gesztusba, hogy éppen szűkülésben meg tudta mutatni önmagát és önállóságát. A munkát nem lehetett bemutatni, ezért Várnagy megsemmisítette, szétverte. Erre alapozódott *Karakterek* című kis figura sorozata (1971), primitivista, jelszerű idolk, amik így azt is jelzik, hogy a szobrászat nem feltétlenül a pozitív plasztikai értékek okán születhetett. Szobrászata ettől kezdve a jelalkotással egylényegű. Egyidejűleg a jelek viszonyait is kutatja, feltárja. Alakjaira aggatott kis, egyszerű jelformák (ház, hal, madár, ló, gyerek, virág, szív, boldogság, hiány) – a személyes, érzelmi viszonyokat értelmezik. (*Hazám*, 1971, fűrészelt fa). Élmények, érzések, érzéki tapasztalatok az alapjai jeleinek, az alkotó folyamatot jellemző tárgyilagossággal együtt, ami a jellé válásnak, a redukciót és sűrítést eredményező szellemi munkának velejárója. Rajzolt-írott jelei, amiket először 1974-ben mutatott be, mondatokká állnak össze, csakhogy ezek másfajta mondatok, mint az írottak vagy beszéltek. Ezek inkább a kimondatlanok teljességére és nyelvi logikával nem kifejezhető összefüggéseikre emlékeztetők. Ezek alapján szobrait írt rajzoknak is nevezhetjük. Jeleit egyébként füzetekbe ill. grafikai úton sokszorosított „Jel ABC“-ben rögzíti. Ennek alapján készültek színházi díszletei-jelmezei is, elsősorban gyermekelőadások számára (*Játékszín*, 1979), textilre varrott szavai és jelei, zászlószerűen függesztett, festett jelekből álló írásai (*Jelírások textilre*, 1984). Jelplasztikájában 1979-ben jelent meg a két nem határozott elkülönítése, a férfi és nő fogalmak jelentésének kibogozása. Nemcsak jelekkel, leírással, de tárgyakkal is. *Férfiszőnyeg-Nőszőnyeg* című (1980 körül), ruhadarabokból összevarrt munkája azonban különbözőségükben is összetartozónak mutatja őket. Miközben a kötődéseket, kapcsolatokat mindig fonállal-textillel s így női jelleggel ruházza fel (*Öten* 1980 körül), nem tartózkodva a családi kötelékek drasztikus vonásaira utaló elemektől sem. A női lét

külön is foglalkoztatja. *Kultikus öltözködés* (1980), a különböző nőtípusokat, női szerepeket magára öltő akciója a felszín, az általános nőkép vizsgálata, míg *Vallatópad* (1981) címen körbe rendezett installációja a női sors valóságos stációit sorakoztatja fel, eléggé brutális talált és megdolgozott tárgyak segítségével.<sup>59</sup>

Várnagy Ildikó olykor kíméletlennek tűnő, redukált, képies nyelvének sajátossága a férfi-női témakörben is meglévő dualitások kimutatása és egyúttal meghaladása. Várnagy Ildikónál a körforma apróbb-nagyobb toldásokkal, változtatásokkal az anyaságé, az alapé, a bizalomé, csendé is mint rokon érzeteké-fogalmaké. Művészete a szobrászat hagyományos rendszerébe, de az azt dekonstruáló újba is nehezen kanonizálható. A 60-as évek vége-pályája kezdete-óta mintha végigjárta volna a női nézőpontú művészet egyetemes útját. A szobor maximális redukciójával (képrombolás) a női test személyesen megtapasztalt valóságát mutatta fel, ami egészében különbözött annak minden eddigi reprezentációjától. Megtisztítva a nőfogalmat a női szerepek képétől, zavart keltő őszinteséggel kint, vért és vágyat mutatott az anyagiságában létező test helyén, legutóbb pedig a történelemmel és társadalommal szimbiózisban lévő családi összefüggések szövevényét, testi, lelki és szellemi, általa tovább is hagyományozott örökséget, a nemek (a női és férfi leszármazás) egymásba fordulásának természetes rendjével. Ám ennek a binaritást elismerő, de azt organikus változásban látó szemléletnek nincs köze a női nézőpontú művészet ismert stratégiáihoz és társadalomkritikájához, hanem a teremtés, a nyelv filozófiai (és nem csak társadalmi) karakterére építve, helyet kreál mindazon művek számára a kultúrában, amik enélkül az alternatíva nélkül kizáródnának onnan. (25. kép)

## ***Bakos Ildikó*** (1948)

Bakos Ildikó archaikus istenek mintájára kis idollokat készített, amelyekben megtalálhatóak állat-ember forma, hím és nőnemű istenségek. (*Nádak* 1986). A mítoszok szereplőiben az ember sajátosságait kutatja. A civilizáció során kialakult szerepek helyébe a létezéssel összefüggő elemi karakterjegyeket kereste és találta meg az archaikus emlékekben és a késő századokban is. Bakos Ildikó meghatározó élménye egy *Rembrandt* (1606-1699) kép volt, „*A zsidó menyasszony*“ (1668). Ennek együttesen biblikus, ünnepi és köznapi erotikájában a maga nőiségének lényegére ismert. Kiemelt és több változatban élő testről öntött részlete szép női felsőtest, egyik mellét fogó férfi- és ezt érintő női kézzel. Az öntvény szoborként *Schaár Erzsébet* találmánya volt, de ő épp nem a testről, hanem a fejről és kezeokről, a lelki-szellemi személyiségről vette mintáit. Nála még a fel nem fedezett vágy tiltott, lelket és tudatot is hordozó női testet hasábforma helyettesítette, *Jovánovics György* (1939- ) pedig, ugyancsak a 60-as években a test dekonstruálta és összerakott drapéria-öntvényekkel helyettesítette. Mikor Bakos Ildikó 1983-ban kiállítására készült, *A zsidó menyasszony* sorozatot is közzétette a katalógusban. Elődeinek a testről való még egzisztencialista és már posztmodern, tárgyias gondolkodás mellé a női test érzékenységének megmutatásával egy harmadik szobrászi utat munkált ki, melyben a testnyomatok szubjektummá váltak. Akkori kiállítástervei szerint tehát szubjektumoknak tekintett szobrait (akárcsak önmagát, önmaga testét) megmutatni, kitenni a néző (eltárgyasító) tekintetének, külön megoldandó problémát jelentett. Kiállításában egybe rakta idolkait vagy mint *A nubiaiak* (1987) esetében<sup>60</sup>, önmagukkal szembesítette a pozitív és negatív reliefként megjelent testöntvényeket és lenyomatokat. (26. kép) Nála vált igazán fontossá a kiállítási mód, összefüggésben azzal, hogy figuráit, a testeket lényeknek, szubjektumoknak tekinti. A kiállítási installáció így lett valódi environment munkásságában.<sup>61</sup>

## *Deli Ágnes* (1963)

Deli Ágnes tájszerű, ágyneműk puha vagy feszes anyagaiban kivitelezett environmentjei a 90-es években testi kapcsolatok, események megjelenítői. Fehér vászonba vont, különféleképpen hajlított, puha szivacs ágybetétek s velük együtt hajló, szorító vaspántok képezték például a *Holdidő* (1996) táját, amit terhessége idején készített, körülvéve, kitágítva azt *Bánföldi Zoltán* (1962- ) felhőfotóival. A személyes esemény kozmikus is egyben, ahogy a végtelen természet kontextusába helyeződik. Anyaként Deli Ágnes a kozmoszt idézi meg testmetaforáival, a szivacsázzal, szivacsággal. Ezeknek a munkáknak az arany ragyogásukban ott a határtalanság érzete, az önmagát meghaladó test szabadsága (Kiscelli Múzeum kiállítása, 2000). A test és a gravitációtól való megszabadulás elemi szinten függ össze tevékenységében. Ezt a célt már legkorábbi műveiben, a rabicháló kosarakban felfüggesztett papírmásé felhőivel kijelölte magának, és megvalósítását a hétköznapi női lét tárgyaival és „megemelésükkel“ oldotta meg. Legújabb munkáit a 2008-as K.A.S. Galéria-beli kiállításán ismerhettem meg, ahol a párna régi motívuma, tárgyi metaforája bukkan fel, de míg korábban inkább díszítő elemek híján lévő, egyszínű huzatba csomagolta azokat, ezúttal a szőnyeg színes mintázatára is jelentésbeliséget ruházott. A fonalak koloritjából áradó erotikus melegség élesen ellenpontozza a párnát fogóként, kalodaként összezáró vasporfák rideg, ellenséges tulajdonságait. Ezeknél a munkáknál is a szobrászati művek tartalmi vonzatait képi „alátétekkel“ teszi dúsabbá, asszociatívabbá. A szobrászati alkotásokat kiegészítő fényképeken az élő anyag, az emberi test idéződött harmadik minőségként.<sup>62</sup> Deli Ágnes áttételt épít az emberi kapcsolatok felé, és még összetettebbé teszi műveinek szemantika olvasatát, rálátást nyitva az antropocentrikus világ spirituális tartalmaira. Művészetének központi problematikája az anyag ősi tulajdonságaiból bomlik ki. (27. kép)

## **VII. Természethez kötődő női identitásszimbólumok a magyar képzőművészet új médiumaiban, (1970-től)**

### **VII. 1. Férfiuralom a hetvenes-nyolcvanas évek magyar képzőművészetében**

A magyarországi, némileg megkésve jelentkező neoavantgárd, majd posztmodern művészet a hetvenes évek eleje óta a férfi művészek túlsúlya, mitöbb, mind az Iparterv, mind a Rabinext generáció idején egy avantgárd alapon szerveződő, önmagát élcsapatnak tekintő, kifelé zárt, kizárólagosságra törekvő férficsoport dominanciája jellemzi.

A feminizmus nyomán kialakult újabb nőművészet élesen szembehelyezkedik a nő és a természet azonosításának toposzával, (s ezzel a kultúrából való kizárásával), a magyar női művészek első két generációjának legtudatosabb tagjait is a természettel való azonosulás, a férfikollégáikra nem jellemző természeti motívumok emblematikus, manifeszt, de nőiségüket csak rejtetten jelző alkalmazása, a testre és a női szexualitásra való burkolt utalások jellemzik.

## VII. 2. Egy „harcos előfutár“, *Maurer Dóra* (1937- )

Rendkívül sok műfajban, a grafikán, festészen túl a koncept-, objekt- installáció-, environment-, fotó- és filmművészet területén is kísérletezett. Médialis kutatásait ezidáig inkább a történetileg férfiak által dominált reduktív avantgárd irányzatok, sem mint a sajátos „női“ médiumokat kereső törekvések keretén belül értelmezték. A racionális-konceptuális „képletek“ szigora alól pedig sokszor felsejlenek a női identitás, a női érzékenység jegyei, s bár nem jelenik meg nála nőiség és természet nyílt azonosítása, a nőiségevel, személyiségevel összekapcsolt természeti embléma sem, a műveiben gyakori természeti elem áttételesen, gyakran önirónikusan vagy megkérdőjelezetten, női létéhez kötődik.

Maurer 1967-től Bécs és Budapest között osztotta meg idejét, így legtöbb itthon dolgozó férfi és női kortársánál is szabadabban mozgott a legkülönbözőbb szellemi területek között, így kivételezett helyzetben volt. Az Iparterv korszak egyenrangú félként elfogadott női képzőművésze. Tudni kell, hogy ez idő tájt *Wallie Export* (1940- ) nagyon erős vonalat képviselt Bécsben és ebben Maurer egyáltalán nem vett részt. Mint aktív művész, kiállításszervező, az Indigo csoportot megelőző kreatív gyakorlatok vezetője, kiterjedt oktatói tevékenységet folytató művészetpedagógus, a nyolcvanas évek képzőművészetének központi, apa-szerű vezető figurájául szolgáló *Erdély Miklós* (1928-1986) homályosabb, misztikusabb, paradoxonokra hajló gondolkodásmódjának szisztematikusabb, racionális kiegészítője volt. Nem Erdély manifesztan női pendant-ja, hiszen művészetéből ekkorra már eltűntek a nőiségére való utalások, s egyenrangúságát is inkább „férfias“ intellektualitása, bátorsága, impulzív, aktív személyisége teremtette meg. Magyarországon a nemek művészetben mára kialakulóban lévő egyensúlya nem a politikai feminizmus művészetre gyakorolt hatásának, a nők egzisztenciális, szellemi egyenjogúságáért harcosan kiálló, tudatosan politizáló, a hagyományos, férfiak által kialakított női szerepeket lebontó, „kemény“, „férfias“ művészegyéniségek fellépésének következménye, mint a nyugati művészetben, például“ (*Miriam Schapiro* (1923- ) (28. kép), *Judy Chicago* (1939- ) (29. kép), *Carolee Schneemann* (1939- ) (30. kép), *Adrian Piper* (1948- ) (31. kép), *Hannah Wilke* (1940–1993)(32. kép), *Lynda Benglis* (1941- ) (33. kép) vagy a nyolcvanas években *Jenny Holzer* (1950- ) (34. kép), *Cindy Sherman* (1954- ) (35. kép), *Barbara Kruger* (1945- ) (36. kép) vagy *Sherrie Levine* (1947- ) (37.

kép) munkáiban). Maurer Dóra gondolkodásmódjából távoláll a feminizmus, a „nőművész“ szerep vállalása, a gender mentén való politizálás. Nyomat sem találjuk művészetében a nemi szerepekre való utalásoknak vagy a női kézműves technikák rehabilitálásának. Határozott egyéniségének mégis nagy szerepe volt a nők intellektuális egyenrangúságának hazai képzőművészetben belüli elfogadásában. Korai műveiben megjelennek azok a természettel azonosuló, összekapcsolódó érzéki, erotikus utalások, melyek rejtetten nőiséget manifesztálják. Olykor radikálisan provokatív érzéki, naturális vonásokat mutat, s a testi-szenzuális hatások már nem a festészetben vagy a grafikában, lírai természeti asszociációk közegébe rejtve, hanem egyre inkább a (természeti) anyag közvetlen, *arte povera*-ra, *Beuysra* (1921-1986) és a *matlière peinture-re* emlékeztető használatában megidézve jelentkeznek. Természetképe élesen elüt a hagyományosan a nőkhöz kapcsolt lírai felfogástól, vegetatívabb, anyagiasabb, harciasabb, konfliktusokkal, elfojtásokkal terhes. Maurer életművében a nagy műfaji-szemléleti váltás 1969-71 között az első bécsi évek idején következett be, amely mind a női identitás erőteljesebb vállalásában, mind a természet érzéki, erotikus energiáinak merészebb felhasználásában jelentkezik. Ekkor kezd növényi és főleg állati anyagokat, testrészeket, szörméket beépíteni grafikáiba, objektjeibe. *Actio naturale* (1969-71 között) című konceptuális tájakciósorozatát rögzítő, természetből kiemelt részleteket hordozó tárgy-festményeibe. Először a korábbi rézkarcba illeszti a mesterséges közeggel egyszerre egybeolvadó és kontrasztáló hörcsög- és egyéb rágcsáló szörméket, melyek méretükkel, formájukkal, bolyhos felületükkel (női) nemi szőrzetre emlékeztetnek. (Ld. *PBO – Hegy és ember*, 1969). Korai szörmeapplikációinak humoros és erotikus felhangjaiban még a szürrealista *Meret Oppenheim* (1913-1985) szemléletét érezhetjük. Későbbi, inkább az anyagfestészet, a process art és a resource Kunst között húzódó természet-kollázsaiiban már *Joseph Beuysra* (1921-1986) és *Antoni Tapiesre* (1923- ) vonatkozó reflexiók jelennek meg.

Az *Actio naturale 2.* (1970) című alkotáson a szimbolikusan is értelmezhető, természetben talált tárgy, egy élet által már elhagyott fészek jelenik meg, melyet egy racionális, vitrin-szerű, rajzolt kockába zár. A nőiséget, otthonnal kapcsolatos szimbólum kapcsán Maurer ambivalenciáját is jelzi, védelmezően megmenti a fészket, de azzal nem a hagyományos anyai szerepet, mint inkább annak hiányát idézi meg. Hasonló iróniával viszonyul a hagyományosan a nőknek tulajdonított gyógyító, tisztító szerephez a *Mit lehet csinálni egy utcakövel* fotósorozatban (1971), (38. kép) melyeken a címben szereplő holt tárgyat – egyben 1968 utáni politikai szimbólumot – mosdatja,

öleli, dédelgeti, kötözi be. *Eltört, foszlott sirályláb* című (1972-1979) objektjében is hasonló ellentmondás érezhető, egyfelől a valószínűleg patkányok által már megölt madárral való együttérzése, gyengédsége, kegyelete, másfelől a gyilkosság körülményeinek naturálisan kegyetlen leírása és a leszakadt láb spirituszban való megőrzésével a jelzett védő szerep hiábavalóságának manifesztálása között. Maurer műveiben sokszor érezhető ez az effektus, mintha érzelmi megnyilvánulásait rögtön ellensúlyozni akarná valamilyen hűvösen elemző, didaktikusan racionális vagy éppen blaszfémikus, önirónikus gesztussal. A Maurer korai munkásságában jelentkező érzéki utalások, a nőiség természettel való részleges azonosuláson keresztül való manifesztálása más politikai, művészeti jelentésekkel, stratégiákkal összefonódva jelentkezik. Markánsan fogalmazódik meg benne nemi hovatartozásából következő szemléletmódja, érzékenysége. A nemiség vállalására, a természeti anyagok használatára, a női szereplehetőségek vizsgálatára hatással lehetett házassága is. Az egyre szisztematikusabb irányba haladó Maurer a *Mennyiségtáblákon* (1972) kezdett a minimal art és a koncept művészet tanulságainak egyéni feldolgozásába, a ma nézőpontjából nézve „női“ variánsának megteremtésébe. A minimalisták óriási, polírozott fémlapjaival, fehérre festett fagerendáival, mesterséges anyagaival szemben Maurer apró természeti tárgyakat, girbe-gurba faágacskákat, szalmaszálakat, búzagalaszokat használ, s kis méreteiben intim mikrokozmoszt teremt. A racionális képleteket az élet szabálytalanságának jegyeit hordozó tárgyak és értelmetlenségükben költői, infantilis eljárások ellensúlyozzák. (Egy későbbi koncept műve adott területen lévő fűszálak megszámlálásán alapul.) A *Mennyiségtáblákon* (1972) megjelenő, az apró tárgyakkal végzett csoportosítások egyszerre idézik a gyermeki és női világot.

A *Mennyiségtáblák* után Maurer elfordul a természeti anyagok közvetlen használatától, eltűnnek műveiből a direkt „nőies“, érzéki, erotikus, testi-természeti utalások, a hétköznapi tárgyak, enigmatikus anyagkombinációk, s egyre absztraktabb, racionálisabb struktúrák, geometrikus formák, személytelen, szisztematikus, olykor didaktikus alkotói módszerek (reliefnyomás, hajtogatás, „eltolhatás“, szekvenciális film- és fotóművészet) jelennek meg. A nyolcvanas évek elejétől pedig - talán a külső kihívások ösztönzésére is, a korábbi intellektuális, de érzéki, érzékeny személyt sejtető konceptuális világ eltűnik, helyébe egy férfiasan monumentális, falfestmény méretű, harsány, erőteljes színekben pompázó, geometrizáló csík-variánsok, hard edge utáni formalista festészet lép.<sup>63</sup> (39. kép)



### VII. 3. Az első csoportos kitörési kísérlet

#### *Velemi Textilművészeti Alkotóműhely*

Az e területen működő női alkotók az éppen megismert neo- és posztavangárd képzőművészet eljárásainak integrálásával igyekeztek az alkalmazott „másodrendű” művészet territóriumából kitörni, saját területüket egyenjogúsítani. A textil emancipációjában sokan újra a nőiség manifesztációjának korábbi eszközához, a kortárs művészek tevékenysége nyomán újra felértékelődött természethez fordultak, műveiket természeti objektumokhoz hasonlították (*Gecser Lujza (1943-1988) Zigóta, 1972*), természetbe helyezték (*Gecser Lujza: Hidak, 1975*) (50. kép), természetes anyagokat, energiákat alkalmaztak, a textil, a szövés állatvilágban is megjelenő, biológikus, testi, természetes jellegét hangsúlyozták. Mások a textilkészítés eljárásait terjesztették ki a természeti és mesterséges környezetre, a hétköznapi élet tárgyaira, anyagaira, így „feminizálva” azokat (*Szenes Zsuzsa (1931-2001)*, *Lovas Ilona (1948 - )*).

#### *Szenes Zsuzsa (1931-2001)*

Nemcsak a textil konceptualizálásában és az objektművészet irányába való továbbfejlesztésében jeleskedett, de a magyar neoavangárd művészetben belül először manifesztálta az anyai, női óvó-védő szerepet „antimilitarista” objektjeiben. (51. kép) Az „alárendelt” textiltől származó aprólékos, nőies kötést konceptuális, szellemi fegyverként, az eredeti katonai funkciót idézőjelbe tevő, megszüntető eljárásaként alkalmazta *Ami korábban használati tárgy volt, most dísz (1975)* című alkotásaiban. Az erőtlennek tartott női kézimunkával egy-egy jellegzetesen férfias, erőszakhoz kötődő tárgyat, egy gázálarcot és egy őrbódét alakított át szimbolikusan. A giccsesen popos, „hippis” színek, a tárgy barkácsolt jellege öniróniát, az „átalakítás” sikerével kapcsolatos kételyeket is sugall. Szenes a dísz fonákját, igazi értékét, a használati értékkel szembeni szellemi fölényét mutatja be textilobjektjében. Ez az alkotása egy tudatos nőnézőpontú munka.

A női gyógyító szerep vállalását és a természettel való azonosulást jelzi Szenes 1977-es velemi burkoló-védő tájakciója is, melyben öreg fák kiálló gyökereit kötözte be

gézzel. Ugyancsak a női energiák természetbe való visszahelyezését mutatja Bajkó Anikóval és Lovas Ilonával közös land art akciója (1977).<sup>64</sup> A velemi ásatáson és a környező dombokon elhelyezett fehér vászoncsíkok alatt megbújó, kuporgó művészek a női jelenlétet, a nőiség földből táplálkozó rejtett energiáit, a textil és a női test természetbe illeszkedését manifesztálták *Ana Mendieta* (1948-1985) nemzetközi nőművészhez hasonlóan.

### ***Bajkó Anikó* (1947 - )**

A textil és természet kapcsolatát ő fűzte a legszorosabbra, de nem a „nőies“ textil és az anyai természet szokásos harmonikus egybeszövésével, hanem a két entitás éles, élet-halál harcig menő szembeállításával. Módszeresen, szentimentalizmustól mentesen kutatta a természeti elemek, a szél, köd, víz, tűz, füst textilre gyakorolt romboló hatását, mintha csak a természettel akarná elpusztítani egyszerre szeretett és gyűlölt műfaját, olykor mazochisztikus vonásokat is mutatva. A legkeményebb destrukciókat savval hajtotta végre. Bajkónál a női identitás természettel való összekapcsolása kibújik a hagyományos értelmezések alól, a viszony az egyszerű azonosításnál jóval problematikusabb, ambivalensebb. (52. kép)

A textilt és természetet szorosan összekapcsoló törekvések mellett a velemi műhely másik csoportja, ha nem is tudatosan, a minimalizmus geometrikus formáinak „feminizálásával“, lágyításával foglalkozott. Ennek hagyományosabb útját ***Szilvitzky Margit*** (1931 - ) (*Igazodás*, 1975), míg a radikálisabbat ***Gulyás Kati*** (1945 - ) követte a minimal fémszobrok férfiasan kemény, geometrikus formáit hurkaszerű, hajlékony rudakban profanizáló objektjében (*Formák*, 1977).

A Velemre jellemző anyagkísérletek a textilnek mint rácsnak a gondolatából indultak ki, s a mértani szerkezet savakkal (*Bajkó Anikó*), vágásokkal (*Kelecsényi Csilla* (1953 - )), húzásokkal való deformálására, dekonstruálására törekedtek. A merev, gépiesen monoton struktúra felbontása nemcsak a textil konceptuális kitágítását célozta, hanem a szabályosság, a „férfias“ logika kikezdését is jelentette.

## *Kelecsényi Csilla* (1953)

Az 1977-es velemi tartózkodása idején is a rácsszerkezet ritkításával, redukálásával elérhető vizuális minőségekkel foglalkozott. *Hasítások* című sorozatában (1978) *Lucio Fontana* (1899-1968) „férfias“ gesztusát sajátotta ki, transzponálta a textilművészet puha, „női“ közegébe, bolyhos felületével, megnyíló részével testi asszociációkat ébresztve, egy férfiasan geometrikus renddel leplezett érzéki, női emblémát teremtve. A 90-es évek elején készített *Természet képei* sorozatát (természetes növényi anyagokat merített papírba), majd új, háromdimenziós, színes relief-festményeket építészeti látványtöredékeket épít össze montázsképein, melyeket a festőiség és reliefstruktúra határoz meg. Gobelint is tervez. (53. kép)

Textilművésznőink önmeghatározásának újból a természethez kapcsolása a nyugati (nő)művészet szemszögéből nézve talán romantikusnak, stratégiájuk egésze akár defenzívnek, apolitikusnak tűnhet. Lehet, hogy a „kitágított textil“ képviselői nem hoztak létre egy nyugati értelemben vett önálló, emancipált „nőművészeti“ médiumot, képzőművészettel szellemileg egyenrangú textilt, s be kellett látniuk, hogy „nem függetleníthetik magukat az autonóm művészet intézményesen és társadalmilag elfogadott normáitól, szakmai trendjeitől. De Veleben spontán módon, a posztavantgárd források, a land art, a posztminimalizmus, *Eva Hesse* (1936-1970) vagy mások konkrét ismerete nélkül, sőt olykor éppen a neoavantgárd stratégiák textilre értelmezésével mégis egy olyan alternatív, interdiszciplináris, ipar- és képzőművészet határán mozgó, nyitott vizuális és gondolkodásmód született meg. Ez persze akkor sem a művészekben, sem a korszak művészettörténeteiben nem tudatosult.<sup>65</sup>

#### **VII. 4. Általános helyzet a nyolcvanas és a kilencvenes évekbe való átmenet**

A hetvenes évek elejének *Maurer Dóra* (1937- ) által fémjelezhető színvonalas, ám az egyetemes szcéna nőművészetének elméleti tisztázottságától, tudatosságától távolálló, a férfítőbbség reduktív avantgárd elvárásaihoz végül igazodó kezdeményezései, majd az évtized második felének textilművészetében jelentkező emancipációs kísérlet kudarca után a nyolcvanas években, az újfestészeti csoport hegemoniája idején alig tűntek fel újabb női művészek, s szinte fel sem vetődött a nemzetközi szcénában egyre inkább előtérbe kerülő nemi szerepek és a nőiség kérdésének művészeten belüli megfogalmazási igénye. Az új generáció erős, beilleszkedni nem akaró női egyéniségei és textilesei közül többen külföldre távoztak.

## *Lovas Ilona* (1948 - )

1981-ben talált rá arra az első jellegzetesen női, emblematikus anyagkombinációira (papírmassza, búza, víz) és technikára (szövés, ültetés, csíráztatás), amely magától értetődő egyszerűséggel a női életadó funkciót ragadja meg, anélkül, hogy azt a feminista kritikának megfelelően a nő biológiai beszűkítéseként értelmezhetnénk. A *Stációkban* (1984) (54. kép) a szimbolikus anyagegyütteseket használ, melyekkel a tisztaságot, az áldozatot, vért és szenvedést idézi fel. Segítségükkel Lovas hatalmas oltártáblákat, templomi zászlókat, kódexeket, de a posztminimalizmus monokromisztikus festményeit és *Eva Hesse* (1930 – 1970) (55. kép) művét is megidéző lapokat formázott.

A nyolcvanas évek végén egy máig tartó korszakváltás következett be, melyet a végsőig való leegyszerűsödés, s egy új, a képzőművészetben korábban nem alkalmazott, a hétköznapi életben is lenézett természetes anyag, a marhabél megjelenése jelez. A lét és nem-lét, evilág és túlvilág összefüggésével kapcsolatos témákkal foglalkozik, ám az új anyag és alkotói eljárás révén ettől kezdve a női szerep tisztító aspektusa, metaforája került előtérbe. Ilyen jellegű első monumentális munkája a New York-i Art in General galériában került bemutatásra, 1990-ben (*Stáció 12*, 1990). Itt Lovas a bélsíkokból egy hatalmas sátor-, harang- vagy dobszerű, térben lebegő hengert hozott létre, mely körbejárható volt, de olyan magasságban függött a padlótól, hogy nem lehetett belebújni.

A későbbiekben Lovas a megtisztított, preparált belet gally- illetve drótházra feszítve, belül üreges, áttetsző, légies, ember nagyságú orsó- vagy bábszerű formákká alakította, s a tér sajátosságaihoz igazodva, különböző számú sorokban felfüggesztve vagy földre fektetve állította ki.<sup>66</sup> Az életet szimbolizáló, az emberi és az állati mellé a növényt is megidéző magforma mintha a korábban megjelenő búzamazok gigantikus méretű felnagyítása lenne, de felidézi a textilben használt orsókat is. Az emberi figurák porhüvelyére emlékeztető bábok felületén jól látható az életadó anyagcserefolyamatokat végző érhálózat mintázata, a követelődző élet lenyomata. Lovas Ilona a bél filtráló, tisztító, életteremtő funkcióját teszi láthatóvá munkáiban. Lovas Ilona műveiben a legalantasabb létező válik a szellemi, sőt szakrális jelentés hordozójává. Az emberi egzisztenciánk legmélyebb titkait érintő szellemi kérdések nem sterilen, intellektuális problémákként megfogalmazva, az anyagtól izolálva, hanem a testtel összeforrrva, test-

lélek-intellektus élő egységében vetődnek fel. Ezt az intuitív megközelítésmódot – lévén az újabb „nőművészet“ egyik fő törekvése, a női voltának következményeként kell értelmezni. Míg a hagyományos kereszténység megvetette a testben zajló földi életet, a modern tudomány anyagcsere folyamatokra egyszerűsítve, kívülről, más lényeket megölve, felboncolva, mikroszkóppal vizsgálta. Lovas belülről, a testben közelíti meg az életet, így válhat művészetének központi motívumává a kereszténységben sokszor megbélyegzett, lélektől elválasztott test. A belső testi folyamatok ilyen, a nemzetközi nőművészetben például *Louise Bourgeois*-nál (1911- ), *Cindy Sherman*-nél (1954 - ), *Helen Chadwick*-nél (1953-1996), *Janine Antonin*-nál (1964-), *Mona Hatoum*-nál (1952- ) jelentkező középpontba állítása, előítéletek nélküli vizsgálata, a hagyományos testhierarchia elvesztése egyedülálló volt a kilencvenes évek első felének magyar művészetében. Ami Lovast említett nemzetközi kortársaitól elválasztja, az a testben rejtőző élet szentségének tisztelete, szakrális felfogása. Újabb munkáiban a kettévágott, felnyitott belet szinte már csak önmagában, hatalmas sámándobszerű korongra (*Stáció* 27, 1995), üveglapok absztrakt, majdnem anyagtalan síkjára feszítve mutatja be (*Stáció* 32, 1997) (56. kép), tűkkel varrja össze, sóval kezeli, gyógyítja, az örökkévalóságnak tartósítja, amitől az eredetileg a gusztustalan anyag, áttetsző, aranylóan sárga, fénnyel teli, szinte testetlen létezővé nemesül. Installációiban olykor természettudományos kísérletekhez hasonló szituációk jelennek meg (például rozsdamentes acél és sav), melyek korábban szokatlan drámai hatásokat eredményeznek. Ugyanakkor a bél kiegészül, spirituálisan összefonódik olyan további, „meleg“, metaforikusan-szakrálisan is életet hordozó anyagokkal, tárgyakkal, mint a liszt vagy az ostya. A monumentalitás, a tudományos megközelítés szórványos jegyei műveit a női művészetet a kicsiny méretekhez, finomkodó szemlélethez, aprólékos kézimunkához kötő klisékkel szembeszálló szobrászokéval rokonítják, olyanokkal mint *Jackie Winsor* (1941- ), *Nancy Holt* (1938- ), *Mary Miss* (1944- ), *Magdalena Jetelova* (1946- ) vagy *Magdalena Abakanowicz* (1930- ). Lovasnál a keményebb, racionálisabb, „férfiasabb“ formákat éppen azok a gyengéd, érzékeny, „női“ elemek kontrasztálják, amelyeket nemzetközi társai elvetnek. Ugyancsak egyéni vonása, hogy bár objektjeinek rendkívül erőteljes biológiai, testi, testközeli hatása van, a nyugati nőművészetben oly erősen jelenlévő erotikum nála nem kap kiemelt szerepet.

## *Németh Ágnes (1957- )*

A kisplasztikai műfajból kilépve, 1990-ben, a monumentális, „férfias“ méretek és szobrászi eljárások használatával törekedett önmaga korábban elnyomott „maszkulin“ felének mozgósítására. A hideg, mesterséges bronz helyett a „meleg“, természeti anyagok, a fűzfavessző, agyag, fű, haj, toll, később a lószőr, a pataszaru, színes földek, illetve a fonás, mint fő alkotói eljárás felé fordult, s a „férfias“ monumentalitást a női technikákkal egyestítette. Önmaga egyszerre vonzó és taszító férfienergiáinak, a benne élő férfi utáni erotikus vágyak, sötét álmainak fétis-szerű megtestesülése a lópofa és férfiarc közötti finom átmenetet mutató *Daimón* (1990) alkotása. Újabb munkáiban a női testen keresztül megélhető tapasztalatok újabb spektrumát (szülés, betegség, halál) dolgozza fel, s a nemiség kettős princípiumon alapuló felfogását fogalmazza meg. A Vigadó Galériában bemutatott installációja (*Cím nélkül*, 1997) a két nem egyesítéséből született. Németh Ágnes újabb műveit szinte kizárólag fűzfafonással hozza létre, a halászok halcsapdáinak, varsáinak átalakított formáit kombinálja szimbolikus módon. Ezeket az eszközöket mindig is férfiak fonták és fonják, így az ő objektjeit is egy fonómester készíti, aki az alkotásba saját invencióit is beleviszi, így a mű szó szerint is a két nem szellemi és fizikai együttműködésének eredménye. A fonás révén Németh posztminimalizmusra emlékeztető zárt, geometrikus alakzatai megnyílnak, belülről is láthatók, így a nemzetközi nőművészet elő generációjának intim belső terek létrehozására, a külső és belső tér összekapcsolására irányuló törekvéseit idézik. (57. kép) A *Kapu* (1997) alkotása egy hatalmas, kívül emlő, belül anyaméh formájú női torzóforma, melyen a nem-létből a létbe léphet a gyermek. Az anyafigura szúrós, fenyegető, száraz varsákból, csapdákból áll, belső tere a testtől való irtózást, klausztofóbiás testbezártságot sugall. Az anyaméh Freud szerint nemcsak a születés helye, de a halál fojtogató gödre is. Németh Ágnes „Kapu“-jának méhében is egy nyomasztó, kórterem- vagy kínzókamra-szerű tér jelenik meg, benne a medikalizált szülést, a futószalagon gyártott életet és halált jelképezve.<sup>67</sup>

## VII. 5. A nemek törékeny egyensúlya Magyarországon a kilencvenes években

A kilencvenes években soha nem látott számban léptek a színre a képzőművészet minden ágában működő női alkotók. Látszólag a „semmiből“, hiszen ez az éles szellemi fordulat nem a belső művészeti fejlődésnek, hanem a megnyíló külső világ szellemi hatásának, egy új, főiskolai részképzésnek, ösztöndíjak, külföldi kiállítások révén a nemzetközi művészethez közvetlenebbül kapcsolódó, új módon szocializálódó, a nyugati művészet elvárásait érzékelő és működésében figyelembevevő új generáció fellépésének következménye. A gender kérdésének tisztázása, a nőművészettel kapcsolatos elméletek tudatos végigjárása, konzekvenciáinak levonása azonban nem történt meg, mégha az újonnan fellépő több tucat női alkotó ösztönösen törekszik is saját, női személyiségétől áthatott médiuma kialakítására, vagy a hagyományos műfaj feminin átalakítására. A kilencvenes években jelentkezők már részben a nemzetközi nőművészet által már átformált, kitágított kategóriák, stratégiák és képzőművészeti köznyelv segítségével törekszenek önálló, sőt személyes mediális hordozójuk megteremtésére. Ennek egyik legjellegzetesebb formája az u.n. „rejtett“ test, az implied body<sup>68</sup>, a művész(nő) testének érzéki, de nem közvetlen ábrázolással történő, áttételes megidézése, mely a hosszadalmas manuális munkával létrehozott művel való intenzív fizikai-testi kapcsolaton alapul. Test és mű ilyen egybekapcsolódása az egyik legjellegzetesebb vonása, fejleménye a kilencvenes évek magyar nőművészetének. Mondhatjuk, hogy a korábbi természettel való azonosulás, a természeti anyagok, helyszínek, energiák közvetlen alkalmazásának helyét éppen a jelen nem lévő, de hiánya által felidézett test, a benne működő természeti, motorikus energiák mozgósítása, megjelenítése vette át.



## VII.6. A „rejtett test“ a magyar nőművészetben

A „rejtett“ test felidézésének áttételes, rafinált formáit alkalmazza a fiatal generáció két meghatározó művésznője, *Imre Mariann* (1968 - ) és *Benczúr Emese* (1969 - ). Mindketten létrehoztak ugyanis egy olyan, csak rájuk jellemző, különleges technikával és eszközökkel felépített médiumot, amelyben alapvető szerepe van női mivoltuknak, a női munkának, a női identitás vállalásának. A két művész az 1999-es velencei Biennále résztvevőjeként alkotott helyspecifikus installációiban különösen jól érezhető az új szemléletmód, amely bátran reflektál mind a nemzetközi nőművészet korábbi generációinak, mind férfielődeiknek munkáira. Benczúr Emese és Imre Mariann az épületbe beolvadó, de onnan mégis a kert felé húzódó, jellegzetesen női munkával reflektált.

### *Imre Mariann* (1968 - )

Imre Mariann művének fontos szimbolikus eleme a női princípiummal való kapcsolat. A passzivitással, a földdel, a természeti princípiummal való azonosulás már nem felel meg az újabb feminista elméletek elveinek. Imre Mariann a pavilon előterének padlóját borította be 70 darab, 50 x 50 centis betonlappal, amelyekre világoszöld cérnával növényi ornamenst és abba rejtve egy emberi figurát hímzett. Alkotásában „*Szent Cecília*“ (1997) első látásra a tradicionálisan női munkaként értelmezett hímzés győzedelmeskedik az otromba, élettelen, férfimunkához kötődő (beton)anyag fölött. (58. kép) Másrésről azonban a beton maga is a női földelemhez kötődik, és a hímzés sem csak a női természet szimbóluma, hanem mint munka és ábrázolás, a kultúra része is. Ilyen módon alkotójuk elkerül mind a természet = nő, kultúra = férfi azonosítást, mind annak feminista kritikáját, kibújik a nemeket szembeállító sztereotípiák alól. Installációjában felforgatta a mű és néző terének szokásos viszonyát, a befogadó került a tér középpontjába, az alkotás a perifériára. Miközben a mű fizikai teste éppen a rajta járkáló befogadók pusztító közreműködésével épült le, szellemileg pedig csak az ő konceptuális hozzájárulásukkal teljesedhetett ki. (59., 60. kép)

## ***Benczúr Emese*** (1969 - )

A velencei Biennále-n bemutatott munkája átmeneti jellegű, kiszolgáltatott és pusztulásnak alávetett volt, s a kiállítás végére teljesen el is pusztult. Benczúr Emese munkája egy 70 négyzetméteres, bíborszínű, szintetikus selyemlepel, amely árnyékot vetett az épület átriumára. Ahogy az emberek lába alatt lekopott a minta Imre Mariann munkájáról, úgy hagyott nyomot az eső és a nap Benczúr Emese művén, amelyre a *Try to see the world through...* (Próbáld rózsaszínben látni a világot) feliratot hímezte fel. Az erőteljes érzéki jelenléttel bíró puha textil alkotója személyes auráját sugározta.<sup>69</sup>

Benczúr Emese nap nap után, meditációs gyakorlatként naplószerűen írt szövegeivel mindig az emberi lét, a cselekvés és megismerés korlátairól szól, mindig ott bújkál műveiben a vanitas, az elmúlás, az idő elvesztegetésének gondolata, amit öniróniával ellenpontoz, s a folyamatos élettevékenységként folytatott aktív manuális munka révén dolgoz fel. (61., 62. kép) Filozófiai kijelentéseit *Jenny Holzerhez* (1950 - ) hasonlóan a közhely köntösébe burkolja, mondatai egyszerre banális és elgondolkodtató karakterűek, egyes szám első személyben való megfogalmazásuk ellenére alanyuk nem egyértelmű. Rejtőzködő attitűdje azonban élesen eltér az olyan, női mivoltukat folyamatosan manifesztáló, megszállottan önmagukat kutató, kibeszélő, nárcisztikus „szöveges“ művészekétől, amilyen például *Sue Williams* (1945-1969), *Sophie Calle* (1953 - ) vagy *Tracy Emin* (1963 - ). A nemzetközi művészeti életben fontos diskurzus folyik az Én (Self) szöveg által való konstruálásáról, a médiában megjelenő személyes megnyilvánulásokkal való manipulálásról, a személy és a kontextus média általi széttépéséről, hiszterizálásáról.<sup>70</sup> Benczúr Emesénél a probléma nem teoretikusan, nem a személyiségi problémákra és jogokra való konkrét utalásokban, hanem ösztönösen vetődik fel.

Mind Imre Mariannál, mind Benczúr Emesénél a textil és a hímzés használata eltér a feminizmustól átformált művészet felfogásától. Ott ugyanis azok nagy erőfeszítést igénylő, de lebecsült női fizikai munkával való szolidaritás jelzéseként, szimbolikus áldozatvállalásként jelennek meg. Számukra azonban a hímzés nem szimbólum és teher, hanem terápia és napló.

Az első nemzetközi generáció művészetére jellemző vonások, alkotói módszerek később Magyarországon is széles körben elterjedtek, s hatásuk jelen van mind a mai napig. A magyar művészetből leginkább a gender körüli kérdések második,

posztfeminista generációra jellemző elméleti tisztázása, a nemek hatalmi politikai konstrukcióként való felfogása, s a nemi szerepekkel kapcsolatos sztereotípiák rombolása hiányzik. A legfiatalabb nemzedék műveibe ugyan beépülnek a nemekkel kapcsolatos kérdések, de nem teoretikus módon, inkább a mai nemzetközi (nő)művészet intimebb, személyesebb felfogásmódjának megfelelően.

## VIII. A „hiányzó“ feminista diskurzus társadalmi összetevői Magyarországon

„Vegyítszta“, és a szociális kötődést társadalmi aktivizmus formájában manifesztáló feminista vagy politikus művészetet a magyarországi porondon kevésbé találni.

Jeanette Madarasz (2002) a szocializmusnak *alternatív modernitásként* való felfogásából indul ki, s arra a meglátásra jut, hogy az akkor bevezetett társadalmi intézkedések bírálható felemássága ellenére is a „női emancipáció államszocialista verziója“ *alternatív* emancipációs modellnek tekinthető. Az államszocializmusbeli nőpolitika jellemzéséhez ritkán szokták hozzákapcsolni a vele járó emancipatorikus hatást. Magukat az intézkedéseket (melyek többek között a nők csaknem száz százalékos foglalkoztatottságát és iskolázottságát, a politikai és közéletben való megjelenését, valamint a családeállítás intézményi hálóját és az akkori Európában legkedvezőbb formáját (Pigniczky 1997:122) teremtették meg. Ha meglétüket el is ismerik, gyakorta azzal az érveléssel szokták bírálni, hogy ezek felülről jövő, a nőkre erőltetett, s valójában az állam gazdasági érdekeit követő intézkedések voltak. A gyors iparosodáshoz és a megcélzott gazdasági növekedéshez munkaerőre volt szükség. A szocialista állam nőpolitikája felölelte a nyugati feminizmus alapvető követeléseit- s ezzel „megoldotta a nőkérdést“. A társadalmi egyenlőség feltételeinek megteremtését megcélzó társadalompolitika hosszú távú, a rendszer szándékain akár túl is lépő változást idézett elő a nők viselkedési mintáiban, önképében és életlehetőségeikről alkotott elképzeléseiben.

A női emancipáció államszocialista verziójának egyik támadási felülete, hogy miközben a nők közszférához köthető (oktatási, munkaerőpiaci, jogi) helyzetének javítását tűzték ki célul, a magánszféra hagyományos nemi szerepmodellekre alapozott viszonyrendszerének (azaz a társadalmi munkamegosztás nemek szerinti-egyenlőtlen-megoszlásának) átrendezésével idővel felhagyott. A női emancipációt kezdetben hivatkozási alapul vevő politikai-etikai érvelés helyett egy olyan diskurzus vált uralkodóvá, melyben a nő-férfi reláció milyensége érdektelen, és melyben a nők kizárólag anya-funkcióban kerülnek szóba, valamint „a nők életében felmerülő kérdésekre a válaszokat (kizárólag) a nők életében keresték és vélték megtalálni“, nem

pedig a társadalmi berendezkedésben, illetve hogy lemondtak a férfiak számára is felajánlható új szereplehetőségekre és egy más minőségű nő-férfi relációnak még az elgondolásáról is. (Adamik 2000:109). Az egyenjogúság biztosítását célzó politikai szándék és cselekvés „tisztasága“ és eltökéltsége megkérdőjelezhető, ám az már kevésbé, hogy ezek nem szándékolt velejárója az érintett generáció identitására gyakorolt emancipatorikus hatás lett.

## **IX. A nőművészeti megszólalás kulturális és diszkurzív környezete Magyarországon**

A nők öndefiníciójának, önképének újrarajzolása fontos, amennyiben ezt az önképet a feminista tudatosság egyik szegmensének tekintjük, amihez a nyilvánosságban a „nőkép“, azaz a nők reprezentációjának, megjelenítésmódjának kérdése kapcsolható. A kritikai elmélet azokat a mesterséges kulturális képzeteket érti reprezentáció alatt, amelyeken keresztül a környező világot észleljük, azaz hogy a „való világ“ a reprezentációk (szűnyog)hálóján átszűrve kerül elénk. Ezen elmélet szerint az adott uralkodó reprezentációk bizonyos ideológiák, „bizonyos társadalmi helyzet vagy érderendszer függvényei“ (Wessely 2004:45).

A reprezentáció-kritika jellemzően olyan kulturális képződményeket (képek, jelképek, eszmerendszerek) vesz szemügyre, amelyekkel hagyományosan a művészetek is foglalkoznak, így a művészeti tevékenység is a kritikai beavatkozás terepe lehet és lehetett. E felismerést követően a (nyugati) feminista alkotók a férfiagy (és –vagy) szülte fiktív, nagybetűs *Nő*-vel szemben hús-vér, valódi(bb) női figurák szerepeltetésére törekedtek az irodalomban, a képző- és filmművészetben egyaránt, hogy ellenpontozzák a passzív, alárendelődő, és férfifüggő, ám egyéb személyiségjegyekben szűkölködő nőábrázolásokat. A (vizuális) kultúrát megbolygató feminista stratégia többek között annak felismerését és megfogalmazását jelenti, hogy a való életbeli nők elnyomásával párhuzamosan a kultúrára kitalálta a nemek reprezentációjának módozatait is. Ezek révén a színpadon, mítoszokban, festmények és szobrok formájában feltűnő fiktív „Nő“ a női nemhez társított patriarchális értékeket reprezentálva elnyomta az adott korban és helyen élő nők tapasztalatát, történeteit, érzéseit és fantáziáit.

A magyar kulturális termelésnek azonban számos, az államszocializmus periódusából, és elsősorban az irodalom és a filmművészet területéről származó terméke van, melyekben a női szereplők nem kizárólag áterotizált és szexuális tárgyakként vagy sematikusan egyforma karakterekként vannak jelen. Az államszocializmus idején a női test sokkal kevésbé volt kitéve a szankcionált megbámulásnak, mint a nyugati társadalomban (Adamik 2000). „A korábbihoz képest a mai posztzocialista női tudat nem lát semmi kivetnivalót a nőt szexuális tárgyként ábrázoló reklámokban.

## IX. 1. Film

A legutóbbi évek filmtermése nem hozott nő-központú filmeket. Ellenkezőleg, ontja az olyan, szinte csak férfiszereplős produciókat, ahol az események (és gyakran a gyártás egész processzusa is ún. homoszociális környezetben bontakozik ki. Eklatáns példája ennek *Bereményi Géza* (1948- ) egyedülálló költségvetéssel készült, látványos és gigantikus történelmi filmje, a *Hidember* (2002). A producióban nyomokban fellelhető az az alkotói szándék, amely a magasztos történelmi figura dekonstruálását és testközelségbe hozását, hús-vér személyként való bemutatását tűzte ki célul, s ennek hozadékaként került be „négy“ beszélő női szereplő is a két és fél órás filmbe. Ez alátámasztani látszik a feminista kritikának azt a már-már közhelyszámba menő felismerését, hogy a hagyományos történelmi beszámolók szerint a nagy történelmi események megharcolói és bárminemű előmozdítói kizárólag a férfiak voltak. Széchényi gróf két szerelmének ábrázolása abba az első népmeséktől fogva ismert, ősi hagyományba illeszkedik be, amely a nőt a femme fatale vagy szent-tengely valamelyik végpontján képes elhelyezni, illetve amelyben az erős női figurákat mindig negatív szereplők testesítik meg (Mamonova, idézi Einhorn:224).

Ilyen jellegű filmek még *Herendi Pétertől* (1983- ), a 2004-ben készült *Magyar Vándor*, vagy mai környezetbe ültetett vígjátéka *Valami Amerika*, 2002-ből, valamint *Antal Nimród* (1973- ) *Kontroll*, című filmje, ami 2003-ban készült. Ezekben a filmekben különösen mellbevágó, hogy a tényleg számtalan férfihős mellett a nő csak mint fogyasztandó hús, esetleg imádni- és elkápráztatni való angyali jelenség (vagy még inkább jelenés) bukkan fel, meglehetősen csekély lehetőséget kínálva a női nézők számára, hogy bármelyikükkel is azonosulhassanak.<sup>71</sup>

Márpedig „(a)míg a nőt a férfivágy tárgyaként, pusztán statisztikaként ábrázolják a férfiak kereséstörténeteiben, vagy egyszerűen a férfiak által el nem foglalt társadalmi helyek betöltőiként, addig ezek az asszonyok nagy valószínűséggel nyomtalanul eltűnnek a szövegből, jó esetben dekorációvá, rosszabb esetben a férfiakat taszító tárgyakká alacsonyodnak“ (Bollobás 2004: 74).

## Irodalom

Ami a magyar irodalmat illeti, két jeles férfíró is megjelentetett ál-női szerzőségű szövegeket. Az egyik ilyen a *Psyché: Egy hajdani költőnő írásai* című könyv, mely *Weöres Sándor* (1913-1989) írása. A műben megkonstruálja egy kora-XIX. századi fiktív költőnő életművét és életútját, s ezzel mintegy retrospektíve kanonizálja a női irodalmat, s vissza-beleírja a női szerző(ke)t az irodalomtörténetbe – s mindezt 1972-ben, a (nyugati) feminista irodalomkritikusok kánon-tágító törekvéseit (és azok hírét) jóformán megelőzve.<sup>72</sup>

A másik szerző, „*Csokonai Lili*“, azaz *Esterházy Péter* (1950- ) *Tizenkét hattyúk* című műve. Ez egy töredékes „ön“életrajz. Az önéletrajz a feminista irodalomelmélet szerint a hallgatásból való felmerülés műfaja. Ebben az esetben a valós író a szerzőséget egy fiktív női figurára ruházza át, s ugyanakkor meg is teremt az „író” számára egy nem-férfiszempontú megszólalási pozíciót.<sup>73</sup>



## X. Tudatos nőművészet Magyarországon

### Drozdik Orsolya (1946 -)

Drozdik Orsi maga nevezhető posztfeministának, tekintve, hogy művészetének egyes szakaszai megfeleltethetőek a feminista kritika egymásra következő időbeli fázisainak. 1978-79-ben Amszterdam-ban, 1979-80-ban Kanadában, 1980-tól New Yorkban élt. 1975-től műveiben a nők reprezentációjának kérdése foglalkoztatta. *Individuális mitológia* (1975-77) című performansz-, fotó-, rajz- és ofszet sorozatában valamint az *Akt kiállítás* (1977) című művében foglalkozik először a nőiség ábrázolásának problematikusságával, későbbi munkásságának is központi kérdése marad ez a téma. (63. kép)

Ezek a munkák Magyarországon, a főiskolán készültek. Ezekre a Budapesten készült munkákra épülnek, a későbbi külföldön készült alkotások. Korai munkái még a tudatosság szintjén sem elválaszthatók a külföldön készültektől. A hagyományos művészetszínalás férfiattitűdjait kérdőjelezte meg, illetve a női művész számára rendelkezésre álló szerepmodellek, azonosulási lehetőségek elenyésző számára mutat rá. Hiányzó női perspektívával kísérelte meg kiegészíteni a fennálló „férfiasan“ racionális gondolkodás és az állítólagosan semleges-objektív tudományoskodás módozatait (az 1983-ban megkezdett *Végtelen dystopia* című műegyüttes darabjaival (64. kép). Munkáiban a női test a kritikai tereket kijelölő, meghatározó vonatkoztatási rendszer. A nőiség ábrázolási módszerét nemcsak művészeti, de tudományos diskurzusban is elemzi. *A Biológiai metaforák* (1983-85), festmény installációjában saját belső testrészeit, egy kommunista párttitkár és egy amerikai üzletember portréjával, saját ironikus önarcképeivel állítja ki. 1983-tól természettudományi és orvosi múzeumokban készített *Disztópium Infinit* 1984-2002 című sorozatfotóit a *Kaland a Technikai Disztópium*-ban című installációsorozatban dolgozza fel. Ebből a szisztematikusan gyűjtött és elemzett anyagból építi fel a hiányzó tudósnőt, Edith Simpson, mint saját, 18. századi „pseudó perszonáját”. A *Népszerű Természetfilozófia* (1988) című installációja a valóság és igazság tudományos reprezentációját dekonstruktív módszerrel elemzi, a *Morbid Condition* (1989) a nő testének 18.-19. századi természettudományos és orvosi diskurzusát vizsgálja.

Rendkívül homogén életművének szinte minden darabja hasonlóképpen megtalálja a maga kapcsolódási pontját a feminista gondolkodás pontjaihoz és elméleti diszkurzusaihoz. Elmondása szerint nemcsak az különböztette meg *Mary Kellytől* (1941- ) és a hasonló beállítottságú amerikai nőművészeket, hogy a vizuális örömet ötvözte a konceptuális feminista megközelítéssel, hanem művei intellektuális tartalmának többrétegűsége is.

Drozdik ma részben ismét Budapesten alkot és tanít így a helyi közönséget is megcélozza. Műveiben gyakran és kiterjedten használ magyar nyelvű szövegeket, melyek a lokális szövegcsoporthoz adódnak hozzá. Tevékenységének kontextusfeledtsége a szerző azon meggyőződését jelzi, miszerint az intellektuális áramlatok globális utazásuk során bárhol ugyanúgy érvényesek és bevethetőek lehetnek. A feminista elméletek közvetítéséhez választott metodikája a tradícióhoz való kötődésével van összefüggésben, mely a hagyományos esztétika kategóriáihoz ragaszkodó műtárgyak készítését részesíti előnyben.

Drozdik Orsolya munkásságának megfelelő értelmezését publikációkkal, interjúkkal és művei értelmezésének felügyeletével segíti elő. Tartalmi nyersanyagként a nyugati feminista teória már klasszikussá vált passzusaiból épít be elemeket műveibe. Konkrét lokális nemtani állapotokra irányuló reflexiót nála nemigen találunk néhány korai, még külföldre távozása előtt készült munka kivételével. (Ilyen volt például az *Akt kiállítás* 1997-ből vagy az *Individuális mitológia*, amelyben a táncművészetet „felszabadító“ Isadora Duncanre talál rá szerepmodellként).

Az (*Akt kiállítás*) alkalmával Drozdik a Fiatal Művészek Klubjának egyhetes megnyitó-sorozatán a kiállítóhely egy, a látogatóktól a belépést meggátló kordonnal elválasztott, lámpákkal megvilágított helyiségében ült, s egy aktmodellt rajzolt. (65. kép) Ez a munka a nő(i)művész-szerepben rejlő számos konfliktusra rávilágít. Például, hogy hogyan viszonyuljon a művész a művészeti képzés és gyakorlat egy olyan alapvető műfajához, mint a női akt rajzolása, festése? „A művészeti iskolákban a nőművészt rendszerint férfitanárok tanították a mesterségre és a művészet történetére, olyképpen, hogy csakis olyan feladatokkal, problémákkal és eredményekkel szembesülhetett, amelyekből a művészet korokat átívelő történetében a nők mint aktív, alkotó alanyok jellemzően kimaradtak“ (Wessely 2007:43). Drozdik a performansz során mindkét szerepet (a néző-teremtőt és a szemlélt tárgyat is) magára vette. A zömében férfi szakmai közönség őt nézte, aközben, hogy ő egy aktot rajzolt. Az esemény összességében ezzel az évszázados tárgyiasító gyakorlattal való szembefordulást jelez,

hiszen Drozdik el- és leválasztotta magát a férfiművészközönségtől, meztelen modelljét pedig nekik háttal ültette le (s a széktámlára borított lepellel takarta el), míg a színpadszerű elrendezés a nemi szerepek el- vagy megjátszottságára utal. Ezzel Drozdik a saját, a hetvenes évek neo-avantgárd művészeti körében megélt tapasztalataiból is merít, amelynek férfidominanciáját nemigen lehet megkérdőjelezni.

A *Sétáló agyak* című 1992-es installációban „agyvelőkkel“ kitömött körömcipők menetelnek körbe. (66. kép) A munka angol címváltozata *High Heels with Brains* – a férfiasnak és nőiesnek tartott attributumok halmazából nevez meg egyet-egyét. A „körmenetben“ e két attributum találkozik, ám a magassarkúba (vagy –ból) ki- (vagy be) törekedő agytekevénnyek látványa nem azt sugallja, hogy ez az együttállás ebben a formában harmonikus. A szellem kapacitását valamiért topánkába kell szorítani, s ebből a felállásból a kör zárt kényszerpályája nem ígér könnyű kilépést. E két mű alkalmat kínál „laikus“ feminista olvasatokra is, melyeket a feminista diszkurzus beidézhető szakasza csak mélyebbé és árnyaltabbá tesz.

A *Levelek* című munkájában Drozdik azáltal, hogy nyelvet kölcsönöz a modellnek, a passzív szerepmodellt aktívvá alakítja. A műben vizuálisan jelzett eksztázis megtalálható a szövegben is. Ez a munka Drozdik más tudománykritikai munkáihoz kapcsolódik: *Kóros állapot*, „*Kerekes agyak*“, *Agyak túsarkokon*.

A Torontóban bemutatott *Transzparenszé próbálok lenni* (1980) című performance médiuma a test. Drozdik saját testét szoborként állítja ki. A kiállított test mozdulatlan, a művész tekintete a tükör felé irányul, míg a néző a maga helyét szabadon megválaszthatja, tekintetével a különböző nézetek között tetszés szerint válogathat és változathat. A művész testével résztvevője a performance-nak és egyben az installáció kitüntetett pontja, amelyben a test fekvő aktként szerepel. A női test művészettörténeti ábrázolása (reprezentációja) lett a mű tárgya. (67. kép)

Abban a folyamatban, mely a női identitás formálását vizsgálja, az *Oshido kozmetikai termékek nők számára* (1997) kiállítás a történeti vizsgálódások után visszatér a mához, s a populáris kultúra, a média, a fogyasztói társadalom, jelen esetben a kozmetikaipar, a „szépségipar“ identitás- és értékformáló szerepét vizsgálja. (68. kép)

A *Fragmenta Naturae* (1990) Linné növényekre, társadalmi modell alapján kidolgozott szexuális taxonómiai rendszerét, nőnézőpontú posztmodern kritikai módszerrel elemzi. Az 1990-es években, *Az Én fabrikálása* (Manufacturing the Self) című installációi sorozatában ismét a női test ábrázolási kérdéseivel foglalkozik, a saját

identitásának kialakításával, vagy ahogy *Michel Foucault* (1926-1984) írja az „én technológiájával“. Ilyen értelemben készíti el installációit. (69. kép)

A 2007-ben megrendezett Budapest Galéria „A Vénuszok: Drapériák és Testhajlatok“ című kiállítása a női test töredékeivel és az azokat övező drapériák fragmentumaival foglalkozik. Kiemel, sokszoroz, játszik azzal, amit talált, vagy amire utal. Amit a festészettörténetében felfedezett, felhasználja, de függetlenedik is tőle. Utalva rájuk, a képzőművészet patriarchális diszkurzusát újra gondolja, újból és újból átdolgozza. Saját érzékiségének és tudatos gondolkodásának a részeként használja, egyben kritikusan utal arra az örökségre, amelyben az erotikust a férfi tekintetében rejlő vágy határozta meg. (70. kép)

## Benczúr Emese (1969 - )

Graffitiszerű, gyakran szinte a végtelenségig ismétlődő szövegeket hímez különféle felületekre. Már pusztán annak alapján, hogy munkái ehhez a hagyományosan női tevékenységhez kapcsolódnak, könnyű volna Benczúrt a feminista művészet körébe vonni. Azon belül is ahhoz a vonulathoz, amelyik a nők hagyományos háziipar művészetének, a hímzésnek és az egyéb dekoratív funkciójú kézimunkáknak művészként az újraélesztését, kritikusként pedig az újraértékelését vállalta fel. Némely művek esetében mindennapi „kötelező” hímzés feladatát róttta magára, ilyen a *Teljesítem a kötelességem* (1995) című munkája. (71. kép) Mert hímez, egyrészt elfogadja, magára vállalja azt az identitást, melyet neme révén magára kell(?) öltenie a magánélet területén. Mindezt azonban oly módon teszi, hogy a hímzés során oda nem illő elemeket (durva textúra, talányos kijelentések) is felszínre juttat, amivel ugyanakkor dacol is a ráhagyományozott identitással, s dekonstruálja is azt. 1996-os Stúdió Galériabeli kiállítását megelőzően Benczúr Levi's üzletekből egy hónapon keresztül gyűjtötte az átalakításra otthagyt farmerekből levágott nadrágszárvégeket, hogy azokat aztán *Egy hónap rendszerezése – Az egyformaság viszonylagos* (1996) címen körbefuttassa a kiállítótér falán. (62. kép) A farmer korunk legelterjedtebb, s eredetileg uniszex ruhadarabja, ám Benczúr által felsorakoztatott „különség-tanúsítványok” szembeszökővé teszik a ténytet, hogy ez az uniformis mégsem jó mindenkire személyreszabás nélkül, ahogyan a konfekciós szerepmodellek sem azok. Átéltetővé teszi, hogyan hatják át a nemhez kötött konvenciók a mindennapi létezését, s hogyan ruházza ez az egyénre a nemi szerepek el- vagy kijátszásának szüntelen feladatát. Így például *Mit tagargatnék ?* című 1997-es munkájában is. (72. kép) Ebből a munkából arra a nők elé táruló, gyakori csapdára lehet ráismerni, miszerint a nőtől elvárják számos, a neméhez kötött, ám valójában lenézett kíváncsalom teljesítését (csak hogy a legkézenfekvőbb példánál maradjunk: az idő-, pénz- és energiafordítással járó „szépségmunkát”), s a teljesítés tényéért cserébe gyakran még gúny tárgyává is válnak. A női létehez köthető tematikával bővíti a művészi kifejezés tartalmát az *Akkor jó, ha észre sem veszed, hogy dolgozol* (1999) című munkájában, ami úgy kötődik a kismamasághoz, hogy azt nem tematizálja, „csak” létrehozásának körülményei közé építi be mellőzhetetlenül, ám észrevétlenül. 1999-ben a Ludwig Múzeum kis terme

ajánlott fel neki kiállítási lehetőséget. Benczúrnak ekkoriban született a kislánya és a szoptatások közötti szünetekben járt fel a kis terembe, hogy a falra írja 2880-szor a fenti mondatot. (Az eközben felhasznált ceruzacsonkokat és a hegyezés-forgácsokat a fal hosszában leterített fehér felületen hagyta, hogy ott is alakuljon egy kép a látogató lábai alatt, miközben észre sem veszik). Egyik monotómiából ki, a másikba be, egyik örömforrásból ki, a másikba be. Mindezt úgy, hogy kevésbé lehet számítani arra, hogy a külvilág számol a kisgyermekes (alkotó) nő pszichéjének, figyelmének, idejének megosztottságával. A munkákon keresztül gondolja végig saját magát, s az egyes munkák élete adott időszakának leképezései. Lágyan és mellékesen érinti a női témákat. A gender vállalása világosan kirajzolódik ezekben a munkákban. (73. kép)

## Radák Eszter (1971 -)

Képein az emberi jelenlét csak érzékeltetve van, hiszen nem láthatni egyetlen emberi alakot sem, néhány alkalomszerűen feltűnő sziluettet, vagy testtöredékekből építkező képet leszámítva, mint pl. az *Ostoba turista* vagy a *Lábasok*- sorozatban 1998 illetve 1999-ből. A nő attribútumai ugyanakkor gyakran megjelennek „fagyalatszínű” képein, a kibillentett perspektívájú szobabelsőkben elhelyezett, harsány mintázatú bútorokra (vagy mellé vagy alá) dobott divatos táskák, cipők és ruhák formájában, vagy akár abban, ahogy Radák a tájképeit „varrja”. A változatos faktúrájú, kontúros színmezők, mintás színfoltok patchworkként rajzolják ki a tájakat. Mindez azt eredményezi, hogy a festmények egyszerre lesznek személytelenek és személyesek. A tartózkodó ember-telenséget a fagyiszínek, a személyes tárgyak és a privát környezet bemutatása, valamint a fecsegős címek oldják. (Azt azonban, hogy ez az „oldás” nem mindig mindent kibékítő feloldás, az *Önmagam áldozata lettem, engesztelést mégis mástól várok* (2005) című kép jelzi, ahol a szokásosnál kevésbé harsány s ugyanakkor nyomott, fekvő formátumú absztrakt-dekoratív enteriőrben „az előre-hátra (ugyan) mozgó, végső soron egy helyben toporgó hintaszék korunk egyik legnépszerűbb emberi zsákutcáját tárja a néző elé... (Paksi 2005:54).

Azt az attitűdöt, melyet a máskor mozgalmas csendéletek hosszú, narratív címei (pl. *A boltban miért nem ilyen csinik a cipők?* (2001) (61. kép) vagy *Az egyetlen virág, amelyik túlélte a kertészkedésemet* (2004), *Ki volt az a béna, aki édeset hozott száraz helyett?* (2002) felfednek, ezt Radák „a szökenőség felvállalásának” nevezi, a felvállalást pedig művészi feladatként jelöli meg (Radák 2003). A festő párbeszédet kezdeményez a nézőjével, s ehhez olyan nyelven szólal meg, amelyen a néző is beszél: „és te maradsz, mert magad sem érted, hogy tényleg, a boltban miért nem ilyen csinik a cipők..., s te sem találod sosem azt a fránya táskát, pont mikor annyira rohanni kéne...” (Révész 2005:4). Ez az észrevétel tulajdonképpen a „mindenkori nézőre” vonatkozó szereposztáscsere. Radák a dialógusos képcímeivel és az azokba bújtatott élethelyzetekkel a női néző előtt feltáruló életszeleteket villantja fel. Így például a több elemes táblaképén, az *Anorexia oltárán* (2000) a túlnyomórészt nők előtt feltáruló profán dilemmának szentel hangsúlyos és ironikus figyelmet. A fogyókúra penitencia (kegy)tárgyait és kísértőit látjuk ezen a képen. A női én „legitimálásán” túl azonban

Radák nem tartja magát a „nőügy“ képviselőjének, ahogy ő mondja: „nyilvánvaló, hogy nő vagyok, de nem ezzel foglalkozom“ (Radák 2001). „Engem a művészen kívül nem érdekel más“, folytatja, s érdeklődése a posztmodern elméletek és különféle festészeti problémák megoldása felé irányul. A pluralitásnak, a pozíciók sokféleségének kedvező posztmodern gondolat termékei az azonos tárgyat, akár egyetlen munkán belül is, több nézőpontból megmutató festmények. A posztmodern irányultság hasonlóan „evidens“ melléktermékeként, saját terminusa szerint Radák a „Lop Artot“ is űzi, amely stratégia a máshol hangzatosabb névvel illetett „appropriation art“-ot (vagyis a kisajátítás művészetét) is űzi, de úgy, hogy nem annyira kisajátít, mint inkább újrafogalmaz. „Lopásaival“ egyrészt a nemzetközi művészeti termelés uniformitását figurázza ki. Az egyénieskedés helyett újrafesti a legtrendibb kultúra-darabokat. A lopások másik aspektusa, hogy „elkövetőjük“ a művészet- és kultúrtörténeti hagyomány jeles alkotásait sajátítja ki úgy, hogy banális közelségbe hozza, és saját életének naplószerű feljegyzéseibe fordítja át őket. Egyik munkájában *Moholy-Nagy* (1895-1946) fotogramból teáscsésze lesz, megint egy másik alkotásban *Caspar David Friedrich* (1774-1840) magányos figurája turista képében bukkan fel, vagy a Luxemburg kert alaprajzát mintázó keleti szőnyeg *Nicolas Poussin* (1594-1665) tájképeire és *Wassermann* (1963- ) palettájára való utalásokat rejt, és így tovább. Tájképein éppúgy felismerhető a romantika heroikus természetélménye és végletes individualizmusa, mint a szecesszió és szimbolizmus. (Révész 2005:7). Az *Eszti körkép* (2003), (75. kép) címet viselő, nyolctáblás monumentális panorámaképről nem történeti események hősei köszönnek vissza, mint *Feszty* (1856-1914) körképén, hanem a Radák házát környező panoráma a művésznő nappalijából szemlélve. A festő moderált blaszfémiája áthatja ezeket a tiszteletreméltó művészeti alkotásokat egy árnyalatnyi „szőkenőséggel“, azaz a magasművészeti tradíció, a kánon tiszteletlenebb megközelítését sugalmazza. (76., 77. kép)



## Szépfalvi Ágnes (1965 - )

Női alakjai elegánsan, „nagyvilágian“ nőiesek. Ezek a figurák is gyakran jelennek meg hétköznapi, sőt banális szituációkban (*Kávéházban, Bárban* vagy *Barátnőkként* (2005) és *Menyasszonyokként* (1996). (77. kép) Mindegyikük a médiában keringő reprezentációk finom, vonzó nőiességére játszik rá és láthatóan tehetősök is. A jelenetek többségükben filmek, reklámjelenetek vagy képesújság-kivágatok nyomán vannak festve, ami megjósolhatóan eleve kizárná, hogy bármi elfogadhatatlan vagy a bevett normákat kibillentő ábrázolás legyen ezeken a festmény-snitteken. (78., 79. kép) Ugyanakkor képeinek számos elemzője különös, kínos érzésekről, zavarbaesésről számol be a festmények láttán: „ezek a képek szépek, ...jól vannak megfestve, összességükben tehát maradéktalanul kellemes érzéssel kellene, hogy eltöltsék szemlélőjüket. Ebbe a kellemes érzésbe...némi kínos érzés is vegyül“ (Tóth 2003). A saját nőiség megtalálásának, s ezen túl a szőkenőség felvállalásának, azaz a női én legitimálásának ugyanazokkal a mozzanataival találkozunk, mint Radák Eszternél. A nők mellett időnként feltűnnek ugyan férfitartnerek is, de jelenlétük sokszor hangsúlytalanná válik azzal, hogy az ő arcuk takarásban vagy legalábbis homályban van (*Kocsis menyasszony*, 1996), arányaiban törpül el a női szereplő mellett (*Mozi*, 2002). A *Terepaszta* (1999) című képen a női alak egy jellegzetesen férfihobbit jelképező tárgy fölé emelkedik, attól távol kerül és felülemelkedik.

A férfi-nő viszony és a femme fatale ikonográfiai típusait ülteti át a festészetbe. A többféle festői felfogást párhuzamosan alkalmazó ciklusok (pl.: nő oroszlánival, delfinnel vagy férfialakkal, a nő mint angyal) egy-egy darabja a témának adekvát stílusban fogalmazódik meg, a figuratív festészet történeti korszakait idézve (pl.: szimbolizmus, szürrealizmus). Művészete a '90-es évekre jellemző medialiszt látásmód egyik példája. A *Nemes Csabával* (1966- ) közösen készített story-boardok témája a média és a pénz világát tükrözik.

## Nagy Kriszta (1972 - )

Nagy Kriszta tevékenysége és szemléletmódja egészen közel került a feminista kritika problémafelvetéseihez, csak hogy míg például „*Drozdik Orsi* a posztfeminista diszkurzus rögzült terében konceptuálisan elemzi saját testének és a női szerepmodellnek a viszonyát“ (Dékei 2002:113), addig *Nagy Kriszta* a maga közléseit nem a teoretikus nyelv standardizált témafelvetéseibe és megfogalmazásaiba zárja. *Nagy Kriszta* nevükön nevezi a valójában még mindig megnevezetlen s rendezetlen „nőügyeket“. A művészetben felbukkanó személyes hangról szólva *András Edit* (1953- ) hívta fel a figyelmet arra, hogy ennek a személyesnek mint hordozónak a használatával és elfogadásával szemben nálunk nagyon erős az ellenállás. „Képeinek szereplője, ő maga, olyan kontextusban jelenik meg, ami korát, nemét és társadalmi pozícióját a kommersz kultúra sugallta ideállal szembesíti“ (Petrányi 2003), illetve „témája mindig önmaga, saját teste, szexualitása és érzelmei. Eközben tulajdonképpen társadalmi szerepeit elemzi“. A *MEO* 2003-as évvégi művészeti vásárra szánt festményén *Nagy Kriszta* önmagát ábrázza, éppen aközben, hogy egy jól beazonosítható, közismert tévés személyiséggel intim szituációban van jelen és magyarázatában háborog a nők szexuális tárgyá degradálásának szünni nem akaró gyakorlata felett (*A nő egyetlen esélye, a hím szerelmének játékszere*, 2003). (80. kép) Ezt a gesztust és munkát a korafeminista jelmondat (és program) – „Ami személyes, az politikus!“ – kései hazai bevezetéseként, ugyanakkor posztmodern átíratként lehet értelmezni. Csaknem minden képén ő maga jelenik meg, folyamatosan a maga női/művészi identitását feszegeti. *I am an Intersexual Girl* (1997) munkája nem szimplán (egy „fiatal ara és egy gésa-kurtizán maszkjaiból“ montírozott) önarckép(81. kép), „hanem egy- a patriarchális társadalom teremtette, több szerepet is egyesítő nőtípusé. *Kortárs festőművész vagyok* (1998) című munkájában *Nagy Kriszta* első látásra fotómodellként, fehérneműben pózol egy óriásplakáton. (82. kép) Ebben a korai munkában is az identitás-elemmel foglalkozik. A fehérneműbe megjelenő test reflexszerűen egyoldalú olvasata arról árulkodik, hogy milyen mértékben mosódik össze a női test és az árucikk képzete. Az *x-T sorozat* képein (2001) Kriszta nem a vágy tárgyaként ajánlja fel magát, magábfordulása emblematikus, egyszerre panaszolja fel

a régóta saját tengelye körül forgó hazai *artworld* szereplőire is kivetíthető megfelelnivágyás kényszerét és az önmagába záruló nárcizmust. *Egy fiktív szerelem titkos naplója* (2003) kiállításának alkalmával tizenöt összefestetetett-rajzoltatott-firkálgatott-ragasztgatott noteszlap volt a galériafalra aggatva komoly, aranyozott-elegáns keretekben. A naplóírás női tevékenység és a női lélekkel társított intenzív érzelmi élet termékeként állította ki munkáit.<sup>74</sup>

## XI. A test mint a nemi identitás hordozója

A kilencvenes évek képzőművészetében döntő szerepet kaptak a meztelen emberi testet a szociális, politika, kulturális kritika, a nemi, faji, etnikai, kulturális identitás, a dominancia, az alávetettség problémáinak kifejtésére alkalmazó művek.

Az I. világháború, a halál és a rombolás új dimenziója mély fizikai és filozófiai hatásokkal járt Európában, a testi létezésre irányította a figyelmet, korábbi hiteket és értékeket rombolt le, megváltoztatva a raszok, osztályok és nemek addigi status quóját. A nőművészek sora leplezte le a női identitás konstruált voltát *Hannah Wilke*-től (1940-1993) (83. kép), *Mary Kelly* (1941 - ) át *Cindy Sherman*ig (1954 - ) (84. kép), támadva a férfidomináns társadalom elvárásait. Sok művész használta testét ezen normák lebontására, az identitás elfogadott reprezentációs kliséinek szétzilálására.

*Judy Chicagonál* (1939 - ), *Valie Exportnál* (1940 - ), *Lynda Benglisnél* (1941 - ) (85. kép), *Carolee Schneemannál* (1939 - ) (86. kép), *Shigeko Kubotanál* (1937 - ) (87. kép) – „hiperszexualizált“ feminista aktivista lett, s a nőművészek agresszív önképe is a modernizmus testet elnyomó mentalizását támadta, éppen a politikailag releváns, társadalomba beágyazott feminista testek propagálásával.<sup>75</sup>

A nyolcvanas években a szimulakrum-Én, a szubjektum pusztá imázsként való felfogása került előtérbe olyan maszkokat váltogató alkotók feltűnésével, mint például *Urs Lüthi* (1947 - ) (85. kép), *Eleanor Antin* (1935 - ) (86. kép), *Adrian Piper* (1948 - ) (87. kép), *Cindy Sherman*, *Laurie Anderson* (1947 - ) (88. kép). Ezek a művészek az identitás felszínivé, külsődlegessé válására, ruhákkal, sminkkel, testápolással, státusz és nemi szimbólumokkal való azonosítására reflektáltak, amit olyan imázsukat cserélgető, a széles tömegeket befolyásoló konzum-sztárok manifesztáltak, mint például Madonna.

A kilencvenes évek művészetének az *abjectio* (megvetés) fogalma, a testtel és a társadalommal összefüggő mértéktelenséggel és lealacsonyodott (degraded) elemekkel kapcsolatos kutatások váltak központi teoretikus impulzusává. A fogalom a francia elméletíró, *Julia Kristeva* filozófiájából származik, s az *abject* (megvetendő) mindazt jelenti, „ami kiforgatja az identitást, a rendszert, a rendet. Az „*abject art*“ kategóriája nem művészeti mozgalmat jelöl, inkább a művek egy csoportját írja körül, amelyek a nemekkel és a szexualitással kapcsolatos tabuk megsértése céljából undort váltanak ki. Emellett „*abject*“ témákat is felvetnek, amelyeket a domináns konzervatív kultúra

illetlennek talált. *Cindy Sherman* (89. kép), *Kiki Smith* (1954) (90. kép) használ abject anyagokat és témákat műveiben. A magyar művészetben *Várnagy Tibor* (1957- ) és *Eperjesi Ágnes* (1964 - ) hamburgi Künstlerhausban bemutatott *Magvas kiállítás* (1992) című installációja sorolható ide.<sup>76</sup>

### *Ujj Zsuzsanna* (1959 - )

Magyarországon a nemiség őszinte és személyes vállalását példázzák fotói. A testéről készített, részben provokatív képek mélyen beleivódtak a művészeti köztudatba, szerepeltek a testtel, erotikával foglalkozó retrospektív kiállításokon. Ujj Zsuzsanna kortársaihoz képest is radikálisabban tört ki a nőknek és a női művészeknek szánt hagyományos passzív, engedelmes szerepkörből. A női testiség és szexualitás vállalásának olyan nyílt formáit – magán – performansz, testfestés, önátalakítás, tükörhasználat, szerepjátszás, kitárulkozás, csábítás, szakralitás – találta meg, amelyek szexuálisan involvált, egyszerre exhibicionisztikus és narcisztikus testének az első generációs feminista művészekhez, *Hannah Wilke*-hez, *Carolee Schneemann*hoz hasonló feltárásával tűnnek ki. 1986-os sorozatában, az ártatlanság utolsó pillanatában megjelenő „Évával“ szemben már a Bűnbeesés utáni, testi szenvedésekkel megbüntetett földi asszony látható, széttárt lábakkal, megverten, kócosan, árkos szemekkel, véraláfutásos arccal (Cím nélkül, 1987, fotó). Szájából az állán végigcsurgó sötét folyadék mellére és ölére csöpög, első látásra az alvadt vér benyomását keltve, áttételesen a kínok közt szülésre és menstruációra is utalva. (91. kép) A műhöz legközelebb *Kiki Smith* néhány évvel későbbi *Emberpárja* (1990) áll (92. kép), amelynek véresre vert, karóba húzott Évája ugyanúgy testnedveit (tejét, véréit) folytatja, mint *Ujj* alakja. A testileg-lelkileg meggyalázott nő toposza *Ana Mandietától* (1948 – 1985 ) (93. kép) *Sue Williamsig* (1954 - ), *Karen Finley*-ig (1956 - ) igen elterjedt a nőművészetben. A testbelső feltáró nézőpont még brutálisabban jelenik meg a sorozat groteszk szülési jelenetet ábrázoló darabján (Cím nélkül, 1986) (94. kép). Ez pedig azokkal a nőművészekkel rokonítja, akik *Karen Finley*vel az élen performansaikban az *obszcn test* színpadra állításával és a rajta való élcelődéssel törekednek a patriarchális női testeszmény és szerepek lerombolására. Az első generációs feministák törekvése volt, hogy egy önálló, legtöbbször a női nemi szervhez kötődő, azt felmagasztaló, kváziszakrális feminin ikonográfiát hozzanak létre. Például *Georgia O'Keeffe* (1887-1986),

*Judy Chicago*(1939 - ) (95. kép), *Hannah Wilke* 1940-1993, *Miriam Shapiro* (1923 - ) (96. kép), *Mary Beth Edelson* (1935 - ) (97. kép). Művei kapcsolhatók azokhoz a performansz műfajában dolgozó nőművészekhez, *Gina Panehez* (1939-1990) (98. kép), akiknél az erőszak vállalása nemi identitásuk megerősítését, a bűnös, vétkes női test patriarchális toposzának magukra vétele által az azzal szembeni lázadást és a nőikkel való szolidaritást jelzi. A passzivitás és kiszolgáltatottság a második generációs nőművész *Cindy Sherman* nőalakjainak is jellemzője. Performerek, akik testüket a patriarchális női testeszmény lerombolására használták, elvetve a nőiség sztereotípiáit és áthágva a női test nemi konstrukcióját, például, *Jenny Saville* (1970 - ), *Elke Krystufek* (1970). Ezek az alkotók éppen az obszcén testtel való játékkal igyekeztek visszahódítani testüket és erotikus erejüket. Ujj Zsuzsanna művei jól értelmezhetőek a gender-reprezentáció kategóriáival, s illeszkednek annak problematikájába.

## XI. 1. Cross – dressing és a szerepjátszó testek

Sok képzőművész a *cross-dressing*, a nemek közötti átöltözés stratégiáját alkalmazva, a férfi és női ruhák, szimbólumok felcserélésével vagy keverésével hozták létre konstruált személyiségüket, nemi identitásukat. A nemzetközi nőművészetben: önmagát sminkkel és gesztusokkal saját szerelméhez hasonló *Urs Lühti* (1974 - ) (85. kép), hasonló eljárást követett *Katharina Sieverding* (1944 - ) (99. kép)– dekonstruálták a nemiség patriarchális társadalom által előírt mintáit.

A nőművészek első generációjába tartozók gyakran öltöttek férfi külsőt vagy férfiruhát, például *Judy Chicago* (1939 - ) *A Boxing Ring* (1970) című hirdetésén abban a ringben látható box szerelésben és kesztyűben, amelyben Muhammad Ali is edzett. Izzadt trikóján új, szülővárosától származó neve olvasható, amelyet első férje korábban használt neve helyett vett fel. *Adriana Piper* (1948 -), *A Mitikus lény* (1970-1971) utcai akció sorozatában hatalmas napszemüveget, trapéz färmert, afro jellegű parókát és „Zapata“ bajuszt viselve fiatal színesbőrű férfit alakított. Mások, mint például *Yayoi Kusama* (1929 - ) *Cím nélkül* (1966) fotókollázsán (100. kép) egyszerre jelenik meg művészként és vágytárgyként, a vágyát kifejező fallikus objektumon, a „makaróni-ágyon“. Ugyanígy *Lynda Benglis* (1941 - ) művében (85. kép), a korábban álszent módon elhallgatott női nemi vágyat nyíltan vállalva, fallikus tárgyakkal, szimbólumokkal vették körül magukat.

A szexualitás szabadabb meghatározására törekvő szerepjáték eszközéül használt *cross-dressing*ből kialakult egy olyan, újabb látszat Éneket konstruáló, álarcokat, szerepeket váltogató maskarádé, amely már az identitás konzumkultúrán belüli elsúlytalanodására, megfoghatatlanságára, definiálhatatlanságára reflektál, például a patriarchális média által előírt női sztereotípiákat dekonstruáló *Cindy Sherman* (101. kép) vagy a távol-keleti spirituális ikonográfia szentjeit a japán populáris kultúra cyborgjaival egyesítő *Mariko Mori* (1967- ) művészetében (102. kép). A nyolcvanas években ugyanakkor a nemi és etnikai identitás vállalása leplezetlen és személyes formákat öltött. A „túlsúlyos latin leszbikus“ szerepét vállaló *Laura Aguilar* (1959- ) (103. kép), a fekete nők elleni erőszakot tematizáló *Lorna Simpson* (1960- ) (104. kép), vagy az iszlám nők ábrázolási tilalmát kikezdő iráni származású *Shirin Neshat* (1957- ) (105.kép) és palesztín *Mona Hatoum* (1952 - ) esetében.

A magyar művészetben a politikai helyzet és az ellenzéki neovantgárd univerzalizmusa, minden személyes vagy nemi szempontot az általánosnak vagy a politikainak alárendelő stratégiája miatt a nemi és az etnikai identitás személyes megfogalmazása, s a nemekkel, az androgunitással való játék tizenöt évvel később jelentkezett a külföldiekhez. Az 1996-os AKT/ok kiállítás résztvevői, *Eperjesi Ágnes* (1964 - ), *Ujj Zsuzsanna* (1959- ), *Szilágyi Lenke* (1959- ), *Göbolyös Luca* (1969- ) azonban már ösztönösen is a rögzült nemi szerepek merev határainak megtámadásával, a nemi önazonosság nyitottabbá tételével manifesztáltak egy új alkotói attitűdöt. A cross-dressing később *Németh Hajnal* (1972- ) (106. kép) munkáiban kapott új jelentést, a művészetének központi problémáját képező társadalmilag konstruált nemi szerepek kritikájának eszközeként. A nőkkel szemben támasztott patriarchális elvárások megficskázása *Nagy Kriszta* (1972 -) művészetének is fő motívuma, ám eszközei eltérőek. Az önreprezentáció és önfetisizálás jelei Magyarországon a kilencvenes évek közepétől jelentkeznek szélesebb körben. A személyesség jegyei megjelennek a szerepjátékkal foglalkozó alkotók, például *Gerhes Gábor* (1962- ) és *Németh* egyes munkáiban is.

*Göbolyös Luca* (1969- ) – a nemi önazonosság kérdésével foglalkozott. A hazai szcénában először artikulálta a transzvesztiták nemi önmeghatározását saját szubkultúrájuk törvényeinek megfelelően (107. kép).<sup>77</sup>

*Várnagy Tibor* (1957- ) és *Eperjesi Ágnes* (1964- ) - a két nem egységének felfogását mutatják munkáik, melyben egymástól szinte megkülönböztethetetlen, nemileg is alig azonosítható, egymásba gabalyodó testrészeik láthatók. (*Cím nélkül*, 1992) (108. kép)

*Szilágyi Lenke* (1959- ) - a nemi identitás kinyilvánításának ambivalensebb, rejtőzködőbb formája tűnt fel AKT/ok (109. kép) kiállításon bemutatott darabjain. Fotóit első látásra akár az első generációs nőművészeknek a nők testi szépségét, nemi vágyait gátlások nélkül vállaló, provokatív sztriptíz-akcióihoz vagy *Hannah Wilke* (1940-1993) testét kommersz pózokban feltáró, triumfáló fényképeihez hasonlítanánk.

*Zámory Eszter* és női alkotótársai játékosan a hagyományos, férfi fényképészek által felépített kommersz vizuális toposzokat sajátítják ki, azok nem elméleti, hanem



gyakorlati feminizálásával, merthogy a képeken a nők csak maguknak és egymásnak pózolnak és így hozzák létre saját, női nézőpontú portréjukat. (110. kép) (*Zámori Eszter-Origo fragmenti*, 2000). Szövegében világosan megjelöli azokat az értékeket is, a biztonságot, türelmet, kreativitást és mindenek felett a kultúra átörökítését, amelyek a családban fontosnak tart, s mindezeket a nőkhöz köti. A nőnek a kultúrával való összekapcsolása egyáltalán nem mondható konzervatívnak, hiszen éppen a feminista teória *Cixous* (1937 - ) és *Catherine Clement* (1939- ) szorgalmazta a nők természettel való azonosításának elvetését, s ehelyett a kultúrába való visszahelyezését.

**Haász Katalin** (1971- ) - a családdal, gyermekével való azonosulás és önazonosítás jelenik meg „*Emlékeztető kép*“ (2000) című alkotásán. (111. kép)

**Reischl Szilvia** - az önazonosság kérdésével kapcsolatos frappáns és humoros sminkkel készített munkája (*Cím nélkül*, 1998), (112. kép) amelyben egy másik, szemből néző fejet festett arcának jobbfelére. A smink gyakran használt „médiума“ a legifjabb generáció nőművészeinek. Nemzetközi nőművészetben: *Sylvie Fleury* (1961- ), *Tracey Emin* (1963- ), *Pipilotti Rist* (1962- ), a „női vonzaskörbe, élettapasztalatba“ tartozó személyes tárgyakat, életközeli, életrajzi elemeket mutatnak be.

**Nagy Kriszta** (1972- ) - a legkülönbözőbb művészeti, de azon kívül eső kommunikációs csatornákat is felhasználó munkáiban a női és művészi identitás kérdéseit fogalmazza meg, folyamatos szerep és identitáscserék segítségével. Egyetlen, látszólag saját meztelen testét feltáró alkotásában, a „200 000 Ft“- (1997) című hat darabos, félig felöltözött alakját különböző méretű és formájú keblekkel ellátó digitális nyomatsorozatában nem önmaga, hanem mások testrészeit látatja és használja álcaként (113. kép). A testrészeket szabadon cserélgethető entitásként fogja fel. Digitalizálja *Orlan* (1947 - ) fájdalmas műtéteit (114. kép). Ebben látszólag *Louise Bourgeois* (1911- ) *Sokmellű kosztümének* (1970) (115. kép), *Betsy Damon* (1940 - ): *A hétezer éves asszony* című performanszának (1977) (116. kép) örököse.

A divat kimozdítása is megjelenik *Nagy Krisztánál*, egy rejtett, alig észrevehető, de minden képen visszatérő személyes motívum, eltört karjának megmutatása által (117. kép). Az egyik képen a törött kéz egy oda nem illő keljfeljancsi babát szorongat, a divat diadalmas toposzainak ellentmondva (118. kép).

*Németh Hajnal* (1972- ) kortársaihoz hasonlóan intenzíven használja a kommersz kommunikációs formák toposzait, technikáit, de nem annyira a médiasztárokat vagy annak rajongóit, mint inkább a reklám és a zenei videóklippek szereplőit idézi, a sport és a fitness elemeit alkalmazza. *Németh*, Nagy Krisztával szemben nem a lázadó, hanem a gesztikuláló test és a szimbolikus performanszok hagyományát folytatja, fotóin és videómunkáin egy rendkívül határozott, erős női test-imázst körvonalaz, melynek ereje éppen rugalmasságában, alkalmazkodóképességében, a szerep- és identitáscserék sorában mutatkozik meg. Fotóin legtöbbször fragmentálva, arcát eltakarva vagy a nézőnek hátat fordítva látható, s a női test szexuális vonzerejének férfiaknak épített csábító „csapdáját“ nem alkalmazza. Erre nézve a legfrappánsabb megnyilatkozása a *Sztriptíz vagy sem ?* (2001) című videója (119. kép). Munkája a *Yayoi Kusama* (1929-) 1968-as Brooklyn-hídi vetkőzőszámára emlékeztet. A ruhával való rejtőzködő játék szégyenlőséget, visszafogottságot sejtet (*Munkamánia* 1996) (120. kép). A performer majdnem meztelen, de alakját egyből víz alá is rejti, s nem a vágy passzív tárgyaként, hanem aktív, kemény fizikai munkát végző testként jeleníti meg. Munkái a társadalmilag konstruált nemi identitás, a gender kérdéseire rendkívül érzékenyek, s ebben egyik fő eszköze a *cross dressing*, az ellenkező nemű szereplők – legtöbbször önmaga és barátja – ruháinak szimbolikus értelmű felcserélése. Legelső ilyen munkája a *Beöthy Balázssal* (1965- ) készített *Néha Hajnal, Bárhol Balázs* (1997). A négy darabos sorozat témája a nemi szerepek egybemosódása, megfordíthatósága. A feliratokból is megállapítható, hogy mindig a nő képe fordított, feminista olvasatban ő a férfhoz képest a „Másik“, a „deviáns“, a „különc“.

A szerepek többszörös felcserélése jellemzi a *Nyolctól nyolcig* (1999) című fotómunkát. *Németh* hagyományos nőreprezentációt dekonstruáló képén a férfi a mértéket szabó, formát adó ruhával, a kultúrával, míg a nő a testtel, a megzabolázhatatlan természettel kapcsolódik össze, s be van szorítva, alá van vetve az előbbinek. A torzszülött a patriarchális kultúra másik nagy, a nőket a gonosszal, állatival, bűnös nemiséggel összekapcsoló közhelyét is felidézi. Ez a magyarázata a fejére helyezett félelmetes farkas maszknak és az első látásra kitárulkozó, hasán lemeztelenített nő csábító pózának is (121. kép).

A rossz magarávállalásának legfrappánsabb példája és karikatúrája a kevesebb mint egyperces, *NataSSa* (2000) című videóklipp. *NataSSa* a film címe, amely visszafelé Sátán. A művész(nő) az Ördöggel azonosult, ám önironikusan teátrális alakításában

férfiruhát és külsőt öltött, nemének Rosszul való azonosítását egyből vissza is fordítva, visszavetve az „ellenkező” nemre.

A férfi-nő viszonylat kezelése szempontjából *Németh Hajnal* legmerészebb alkotása a *Face to Face* (2000) című videó, melyben már nem pusztán a férfi ruháinak, kulturális jelmezeinek, de egyenesen hatalma, nemi identitása fő szimbólumának, a fallosznak kisajátítása következik be, szatirikus, de agressziómentes humorral. A főszereplő két ellentétes külsejű, lelkületű és viselkedésű nőtípust jelenít meg egy férfi WC-ben. Az egyik hosszú szőke hajú, piros szoknyát, fehér magas sarkú szandált visel, s gyümölcsös kosárkát hordoz, mint Piroska. A másik „fiús”, rövid, fekete hajú, fekete nadrágos, hosszú fekete kabátos, mint NataSSa. Az egyik megadó, engedelmes, a lánymesékben mintául állított Piroska, aki a férfi WC-be tévedve elveszti identitását, megzavarodva aláveti magát a maskulin tér hatalmának. A másik ezzel szemben magabiztos, konvencióktól mentes, s fel sem vetődik benne a nemek hierarchiája. Azonosság és másság ilyen formában való felvetése arra utal, hogy a két női mentalitás a valóságban nem válik szét élesen, hanem többé-kevésbé minden individuumban belső ellentétként küzd egymással. (122. kép)

## XI. 2. Testlenyomatok használata a magyar nőművészetben

A nemzetközi szcénában a művészek gyakran alkalmazzák testük nyomait, lenyomatait, testrészeikről készült öntvényeket, fotókat fizikai jelenlétük helyettesítőjeként. A feminista teória hatása alatt álló nőművészeknél a test fragmentálása, lenyomatokkal való derealizálása a női test pusztá vágytárgyként való szemlélését teszi lehetetlenné.

**Berhidi Mária** (1953- ) – Az 1979-1980-as években néhány a női test fetisizálásán élcelődő, a vágyakozó férfitekintetet kihívó, de egyből vissza is verő szobrot készített, melyek a nőművészet kérdésselvetéseivel érintkeztek, ám a hazai kontextusban az interpretáció körén kívül maradtak. (*Kavics*, 1980) (123. kép). A *Kavics* azok közé a nőművészek által készített testlenyomatok közé sorolható, ahová *Janine Antonié* (1964- ) is *Tender Buttons* (1994) (124. kép) aki szintén saját mellbimbóit öntötte nemes fémbe (aranyba), s éremhez, aranypénzhez, brosshoz hasonlítva fetisizálta, az első generációs nőművészet női testet triumfáló hagyományát ironikusan megfricskázva.

**Gallusz Gyöngyi** (1962- ) „*Egymásra vetülés*“ (1996) című installációjában csak auráját állítja ki a tükörben (125. kép). Műve kikerüli a hagyományos női test vagy aktábrázolást és egy személyes, alkotó és néző auráját szembesítő kapcsolat lehetőségét teremti meg.

## XII. Az erotika és a szexualitás jegyei a magyar nőművészetben

**Csáky Mariann** (1959- ) - a kilencvenes évek derekán a hazai színtér egyik meglehetősen elszigetelt, elméletileg is tájékozott művésze, aki munkáiban testiséggel kapcsolatos tabuk kikezdésével, megcsontosodott reprezentációs klisék, normák lebontásával foglalkozik. Munkássága kezdettől fogva a test és testi viszonylatok dekonstruktív elemzésére épül, s ebben a minőségében meglehetősen egyedülálló, szélsőséges helyet foglal el a hazai művészeti palettán. A népművészeti elemeket (népi fafaragás, üvegfestés) azok nagyvárosi mutációjával, az urbánus folklór, falfirkák, WC-rajzok témájával, a nemi aktus, nemi szervek preimer planjával ötvözi, s teszi mindezt ábrázolási módszerének appropriálásával. Szétrombolja a műfaji hierarchiát is, összemossa a határokat magas művészet, populáris művészet és népművészet között. A női feladatkörbe sorolt házi munka egyik alapvető eszközére, fa vágódeszkára vés-farag kemény pornográf jeleneteket, s ezáltal többszörösen is radikálisan szakít a nőiség társadalmi konnotációival. (126. kép)

**Németh Ilona** (1963- ) - a Szlovákiában élő művésznőtől a *Feküdj le! Többfunkciós nő* című 1996-os munkája sorolható ide. Ez az alkotás egy hatalmas nászágy, egy bonyolult működésű erotikus gépezet (127. kép). Égő vörös színe utal a vérré, a zsidó – keresztény kultúra által szabályozott és legitimált szerelmi aktusra, s a szüzesség elvesztésére, mint a „tisztátalan“ testiségre, a menstruációra, s az erőszakra. 26 lyuk van belefúrva, s mindegyikből más-más női hang hallatszik. Ezek a férfi erotikus vágy felől nézve annak hódítói és expanzív jellegére utalnak. A női hangok kakofóniája a hárem képét idézi meg, s a nyugati férfi orientalista vágyait, vágyfantáziáit. Női olvasatban a bedöngölt, betemetett a nemiség kalitkájába zárt, nem vagy alig hallható nőket, a férfi nemi vágyának arctalan, személytelen tárgyait, áldozatait szimbolizálják a lyukak. A *Nőgyógyászati magánrendelő* (1997) című munkáival, a piros bársonnyal, nyúlszőrrel, mohaszőnyeggel bevont, „felöltöztetett“ nőgyógyászati vizsgálószékekkel köznyelvi szóhasználatlalt „csikók“-kal – a férfi–nő–szerelmi–szexuális kapcsolatán túlra tágítja a gender-relációk társadalmi sémáinak s azok számbavételének felülvizsgálatának körét

(128. kép). A kultúra más területein és a tudományban is érvényesülő hierarchikus nemi viszonylatokra irányítja a figyelmet az általa beállított „orvosi tekintet“ és játszik az alávetett, tárgyként kezelt, áterotizált női test kettőségének analízisével.

**Ujj Zsuzsa** (1968- ) - a kerámia műfaján belül alkot. Színes porcelán vázái buja, érzéki fantáziánövényeket, virágokat, organikus formákat mintáznak (129. kép), nyílásai pedig női szeméremajkakat idéznek, emlékeztetően *Georgia O'Keeffe* virágfestményeihez, vagy *Judy Chicago* „*Vacsorapartijának*“ (1974-1979) porcelántányérjaihoz (130. kép).

**Mátis Rita** (1967- ) – mobilis installációi sorolhatóak még ebbe a tematikába. Ezek az alkotások folyadékokkal, „testnedvekkel“ megtöltött áttetsző műanyagzacskók. A tigriscsíkos műszőrméből varrott fallikus, gombnyomásra vagy érintésre levegővel feltöltődő, „erekcióba jövő“, majd a csúcsponton túljutva leengedő zsákok visszatérő elemei művészetének (131. kép).

A test gender-relációinak, társadalmi konnotációinak analízisével, illetve esendő, halandó voltával, hús-vér valóságával, s ezek képzőművészeti reprezentálásával foglalkozó kortárs posztmodern trendnek többnyire csak erősen áttételes megfelelői találhatók Magyarországon. A kilencvenes években ugyan már kitapintható az ezredvég ezen domináns trendje, de alig felismerhetően, elleplezve különböző kamuflázs technikákkal. A valóságtól eltávolító absztrahálás, az antropomorf arányrendszerhez képest erőteljes lépték-és dimenzióváltás, a megtévesztő, nem organikus anyaghasználat s test-idegen kontextus ellenére is átjönnek a társadalmi nemi szerepekkel átítatott szexualitásra, erotikára vonatkozó utalások, testi minőségekkel, működésekkel kapcsolatos asszociációk, illetve azok szimbolikus vagy metaforikus jelentéssel való felruházásai.

### XIII. Mestermunkaleírás

Évezredek óta mindannyiunknak szükségünk van arra, hogy egésznek tekinthessük a minket körülvevő világot, olyan harmóniára leljünk benne, amelyből az emberi faj ösztönzést meríthet, amely hozzásegít bennünket, hogy tájékozódni tudjunk és megtaláljuk helyünket. Megalkotjuk világábrázolásainkat, mert az elveszettség érzését nem tudjuk elviselni. Az ember a Káosz mítoszaitól a Nagy Bummig, a genezisektől az asztrofizikáig minden elképzelhető kitalált, minden formát megrajzolt, mindenféle magyarázattal előhozakodott. Olykor a létezők egysége isteneket felvonultató történetre vezethető vissza: átalakulásaik, szenvedélyeik, versengésük szül Kozmoszt a Káoszból. Olykor minden, ami létezik, isteni szándékot fejez ki, amit nekünk kell megfejtenünk. Olykor az anyag végső részecskéinek léte vagy a galaxisok dinamikája, az őanyag fejlődése vagy az Univerzum geometriája elegendő ahhoz, hogy működését megmagyarázzuk: a Kozmosz magában hordozza saját létezésének értelmét. A kozmológia hidat képez a teret kitöltő Mindenség között, minden között, ami létezik, és minden között, aminek helye van. Talán minden létező egyetlen pillanatból fakad. Vajon ezzel a kezdő pillanattal szembesülve, melyben az Univerzum a lehetséges Mindenségből átváltozik alakuló Mindenséggé, előbbre tartunk-e, mint azok az emberek, akiknek az egyiptomi vagy mezopotámiai papok meséltek a világ születéséről és az idők kezdetéről? Erről nem feledkezhetünk meg, amikor arra az ártatlan kérdésre akarunk válaszolni: „Mi volt azelőtt?” és főleg: „Miért?” „És azután?” Az embereknek évezredek óta meggyőződésük volt, hogy az életüket garantáló bizonyosságok kozmológiai igazságokon alapulnak. Ma kevesen hangoztatnánk hasonló bizonyosságot, vagy várnánk egy új asztrofizikai paradigma diadalától nagy vallási, filozófiai vagy politikai változásokat. Megannyi indok, hogy belemerüljünk a történelembe és a bűvös, jelentésekben gazdag világról alkotott képekbe.

Nincs kultúra, amely ne teremtett volna legalább egy világképet. Nemegyszer különféle elképzelések versengtek egymással ugyanabban a szellemi térben. Vajon mi a kezdet? A számunkra nem kevésbé különös képek és metaforák évszázadokon keresztül hatottak, mint például a csillagoknak az élőlényekhez való hasonlósága vagy az, ahogy számos kultúra biológiai képeket megidézve képzelte el a teremtést vagy a világ alakulását. Ezek a mítosz struktúráihoz és talán tudatalattink képzeletihez

vezetnek el. Megmondják, miként keletkezett valamely valóság, legyen az a teljes valóság, a kozmosz, vagy annak egy része: sziget, növényfajta, emberi berendezkedés. Munkásságom alatt folyamatosan kutattam a mezopotámiai, egyiptomi örökséget, jeleket és jelrendszereket.

Úgy ábrázoltam a teremtés jeleinek, gesztusainak megnyilvánulásait, melyek élő sejtekből, plazmákból épülnek fel, majd fokozatosan alakulnak át jelekké. Ezek a munkáim egy picit visszanyúlnak a szürrealista előzményekhez, és egy picit felidézik *Tanguy* (1900-1955) egyszerre kozmikus, végtelen és mikrokozmosz pszichológizáló belső tereit, biomorf alakzatait. Picit titokzatosak, puhák ezek a munkák és mintha valamilyen belső emberi állati szerv képzetét keltenék, rugalmasan kanyargó ér vagy bélszerű csatornák, csúszó biológikus formákat idéznek. Ezek a munkáim szoros kapcsolatban vannak az utóbbi 15-20 év olyan női művészeinek munkásságával, melyek a női testet természetesen vállaló szemléletéhez kapcsolódnak, mint pl. *L. Bourgeois* (1911- ), *K. Smith* (1954 - ) vagy *C. Sherman* (1954 - ) munkássága.

A 90-es évek egyik fő művészeti áramlata az emberi testet helyezte a középpontba, mint a modern társadalomban agyonmanipulált, a lélektől elválasztott, gyűlölt és megvetett létezőt, melyet fel kell szabadítani megalázottságából és az őt megillető helyre kell állítani. Munkáim ambivalens, végtelenbe kacskaringózó külső-belső terek, kaleidoszkópszerű formációk, melynek létrehozásában a geometrikus tradíciót, az op art kontrasztáló eljárását is felhasználtam, s a dekorativitással alakzataimnak biológikus-szürrealisztikus jellegét tompítottam.

Az ember és a világmindenség közötti azonosításokat kerestem, szem – nap, két szem – nap és hold, koponyatető – telihold vagy lélegzet, szél, csont – kövek, haj – fűszálak, vagy mint például a zsigereké a labirintusokkal, a lélegzése a szövessel, fonással, a vénáké az artériáké a nappal és a holddal.

Saját mítoszaim ábrázolására törekedtem. Ügyeltem a színek kompozícióra, zárt formákat alkalmaztam, a Föld színeit használtam. Később alkalmaztam gipszet, homokot, vegyes technikákat.

A mi időnkől teljesen független szent időkben lezajlott események folyamán lett a világ olyan, amilyen. A sumér költők például elbeszéléseik és eposzaik elején mindig emlékeztettek néhány versben arra, ahogy a Föld elvált az égtől, az ember nevet kapott, az istenek birtokukba vették a Földet, az eget. A középkori krónikások is felidéztek a világ teremtését, mielőtt történetük tárgyára tértek volna. Összefüggéseket kerestem a profán és a szent világ, a Kozmosz rendje és a mindennapi rend között. Annak



a tudása, hogy milyen rend szerint jött létre a Kozmosz, egyet jelent azzal, hogy magunk hozunk létre egy rendet, a Kozmoszom működésbe hozása pedig a vele való összhang megtalálása. A végtelenséget és a kozmológiát jelként értelmeztem. Kutattam az ember és a világmindenség közötti azonosításokat. Sejteket, mint kódolt jeleket ábrázoltam, melyek információkat tartalmaznak. Az anyagok mikroszkopikus világát, mint számjegyek, jelek és betűk értelmezését. A többértelműség hangsúlyozására, szimbólumok absztrakciójára és azok kompozicionális elemként való felhasználására törekedtem.

A vizet, a levegőt, a földet, a tüzet, mint geometriai struktúrákat ábrázoltam és kerestem szimbólumaikat. Megalkottam a mozgást, amelynek lehetősége minden létezőben benne van. Az egek mozgását. Megjelenítettem a bonyodalmakat és sokszorozódásokat. Gesztusfestészet indulati-érzelmi attitűdjeinek szimbolikus jelentésrétegekkel való összekapcsolására törekedtem.

Őseink számtalan módon próbálták feltárni az általuk átélt és az univerzumban történő dolgok közötti kapcsolatokat. A kozmogóniai mítoszokban léteznek ismétlődések, hasonlóságok és gyökeres ellentétek is, ám mindegyik a mának és annak a másik időnek a kapcsolatát, az itteni világ és az Univerzum összefüggéseit fejezi ki. Történetem elvezet az első ember történetéig, ez utóbbi pedig a kozmogóniáig. Gyakorlati haszna van annak, hogy mit vélünk felfedezni a világ titkából a kozmogóniai mítoszok segítségével, hogy milyen kapcsolatot teremtünk az őskáosz vagy a demiurgosz és a mi valóságunk között. Mindez a Földön való berendezkedésben segít. Elkezdtem építkezni, felemeltem falaimat, melyek között elrejtettem magányomat, félelmeimet. Megteremtettem otthonomat. Kutattam a romvárosok, a lerombolt falak miértjét. Színes, nyugtalan formákat ábrázoltam, a hajdani élet jelképeit, a változatlan idők szimbólumait. Próbáltam közelebbről megismerni, tanulmányozni a nagy kultúrákat, Ókor, Közel-Kelet, Közép Amerika, Afrika, Oceánia, melyek az ősi kultúrákból fejlődtek ki.

Ábrázoltam a három kozmikus sík – a föld, az ég és az alvilág kapcsolatát egymással. Nyílásokat szimbolizáltam, melyek lehetővé teszik az egyik kozmikus régióból a másikba való átmenetet.

Letekintettem a XXI. század magasságából az emberiség múltjára. A múlt rétegeire, a romvárosok falaira. Ábrázoltam a fényt, az életet, az építkezést. Letelepíteni valamilyen helyen, azt berendezni és belakni, olyan cselekedet, amely egzisztenciális

választást előfeltételez, mégpedig annak az univerzumnak a választását, amelyet „meg akarok teremteni“ és ezáltal önmagamra vállalni.

Törekedtem a horror vacui kitöltésére, különböző elemeket, anyagokat ültettem be alkotásaimba. Néhol alkalmaztam szöveget, de nem mint tartalmi kötőelemet, hanem mint képalkotó alkatrészt.

A „mi világunk“ kozmosz, ezért minden külső támadás azzal fenyeget, hogy „káosszá“ változtatja. Minden városrombolás visszaesés a káoszba. Visszamerülés valamiféle cseppfolyós, formátlan, kaotikus állapotba. Ezekre a gondolatokra reagálok a mestermunkámban, amelynek címe a *Pajzs* festménysorozat. Ezek a munkák 30x40cm, 180x60 cm, 60x60cm és 90x80cm méretűek. Ezekben a munkákban a matriarchális kultúrák formavilágából táplálkoztam, továbbá munkáimba beleültem különböző szövegeket, gondolatokat, fragmentumokat, képeket, amelyek segítségével szeretnék üzeni, védekezni, jelt adni arra, ami magába foglalja a rombolást, a gyűlöletet, a gonoszt, a háborút, a rasszizmust, a nyomort, az élő környezet megsemmisítését, egyúttal mindazt, ami káoszt szül a kozmoszból. Most pedig röviden szeretném ismertetni a pajzs történetét, hogy miként is illik bele ebbe a képbe, miért pont ezt választottam a „támadás“ elleni védekezésül...

Az embereknek ősidők óta törekvése, hogy a (vérségi, etnikai, vallási, szervezeti, politikai stb.) csoportokhoz való tartozásukat, ugyanakkor másoktól való elkülönülésüket is valamilyen módon (testfestéssel, hajékítással, mítoszokban, eredetmondákban, totemekkel, tamgákkal, hasonló öltözékekkel, tulajdonbélyegekekkel, mesterjegyekkel stb.) kinyilvánítsák. Ezek motívumai később átkerülhettek a címerekre is. A római birodalom felbomlása után a csapatok egyenruházata, szabvány szerinti felszereltsége megszűnt, a feudális államok kialakulása idején relatíve kis létszámú seregek (amelyeknek tagjai akár ismerhették is egymást) csaptak össze, vagy külsőre is jól megkülönböztethető ellenfelekkel (nomádok, arabok, vikingek) küzdöttek. A megkülönböztető jelek tehát adottak voltak. Új helyzet állt elő a keresztesháborúk idején, amikor a keresztény világ minden szögletéből nagy létszámú hadak vonultak fel: együvé tartozásukat köpenyeikre felvarrt, pajzsaikra felfestett kereszttel, különállásukat pedig más-más színnel vagy a kereszt mellé festett kiegészítő motívumok hozzáadásával fejezték ki. Ebből a gyakorlatból fejlődött ki rövid fél évszázad alatt, a lovagi intézmény kialakulásával, a nehéz fegyverzet (főleg az arcot is takaró sisakok) elterjedésével egyidőben az *azonosítást szolgáló címer* használata. Első előfordulásai a 12. század közepétől adatolhatók. Hamarosan írásba foglalták a címerjogot (13. század), a

címerszerkesztés alapelveit, és kezdik vezetni a címerkönyveket is (14. század). A címerek korai elnevezései (középkori lat.: arma, ol.: arma, fr.: armes, ang.: arms, ném.: Wappen stb.) is eredetük hadi jellegére utalnak. A magyar címer szó egykorú fogalomkiterjesztéssel jött létre a franciából átvett cimierből, ami eredetileg csak sisakdísz jelentett. (1326-ban, első előfordulásakor, I. Károly király még ebben az értelemben használja.) A címer tehát bizonyos szabályok szerint, meghatározott borításokból, illetve mértani jellegű vagy stilizált figurális alakokból megszerkesztett, pajzsba foglalt, állandó, színes jelkép, amelyet régi szokásjog vagy fejedelmi adomány alapján (közösségek a jogfolytonosság igényével), *megkülönböztető és ismertető* jegy gyanánt viseltek az erre jogosult magánszemélyek vagy testületek (természetes és jogi személyek). A címer alapeleme tehát a pajzs, amely lehet hosszúkás (ún. normann), háromszögű vagy négyszögű, kerek- és csücsköstalpú, tárcsa-, lófej vagy ruta alakú, halfarkú, ovális, kerek stb. Állhat egyenesen, jobbra vagy balra dőlve is (a lefordított pajzs a család kihaltát jelzi), lehet egyszerű vagy összetett.

Az összekapcsolás történhet egymás mellé-, föléhelyezésével, egymás felé döntésével, sőt új osztott (vágott, hasított, négyelt stb.) pajzsmezőbe foglalásával is. Ha a címer több egymásra helyezett pajzsból áll, alulról felfelé haladva alap-, öreg /v. nagy/-, boglár- és szív-pajzs nevekkkel különböztetjük meg ezeket. A pajzs szemlélésekor a heraldika felcseréli a jobb és bal oldalt (*úgy kell tekinteni a pajzsot, mintha azt védelmül magunk elé tartanánk!*). A pajzsfelületet függőleges hasításokkal, vízszintes vágásokkal és haránt irányú szelésekkel oszthatják fel. Az egy vágással és hasítással osztott pajzs négyelt, több (azonos számú) hasítással és vágással sakkozott, illetve több harántszeléssel rutázott. A pajzsfelületet elméletileg két függőleges és két vízszintes vonallal kilenc mezőre tagolják: a felső vízszintes három a pajzsfő, a középső a pajzsderék, az alsó a pajzstalp, függőlegesen pedig a jobb oldali három a pajzs eleje, a középső a cölöp helye, a baloldali pedig a pajzs hátulja. Ha a pajzsfelület osztatlan, egyszínű, tarpajzs a neve. A pajzs ábráit borításokkal alakítják ki. Ezek lehetnek mázak, melyek színekből (vörös, kék, zöld, fekete, bíbor) és fémekből (arany, ezüst) állnak, prémek (hermelin, evet vagy mál, ellenhermelin és fordított evet), illetve hím (damaszkozás). Színre szín, fémre fém nem kerülhet. Naturális ábráknál természetes szín (pl. barnamedve) is előfordulhat. A pajzs ábráit két csoportba soroljuk:

1). mesteralakok: különféle mértani alakzatok kombinációiból (vízszintes, függőleges, hullámos, lépcsős, haránt, kereszt, homorú, domború, fogas stb.) jelenítenek meg egy adott variációt

2). címerképek: a térbeli kiterjedést mellőző, stilizált rajzok, amelyek ábrázolhatnak természetes tárgyakat és jelenségeket (Nap, ásvány, víz, tűz stb.), élőlényeket (ember, állat, növény, termés), képzeletbeli lényeket (griff, unicornis, fönix stb.), mesterséges alkotásokat (épületek, hajók), eszközöket (fegyverek, szerszámok), olykor betű vagy névbeírásokat, illetve ezek részeit vagy kombinációit. A mesteralakoknak rendszerint el kell érnie a pajzs szegélyét (kivétel a kereszttek egy csoportja), a címerképnek pedig nem szokás azt érintenie. Ha a címeralak felénél több látszik, növekvő, ha kevesebb, eltűnő a jelzője. A címer borításainak jelölésére a (fekete-fehér ábrázolásokhoz) sávokból, pontokból és alakzatokból álló grafikai rendszert dolgoztak ki. Egy pajzsban lévő azonos alak azonos mázú, osztott címerben az osztott alakok mázainak változniuk kell. Az állatalak lehet fegyverzett (csőre, nyelve, karma, körme vörös vagy arany).

Ezekben a *Pajzs* (2007-2008) munkáimban vegyes technikákat, akvarellt, filctollat, kollázsokat alkalmaztam, kombináltam és ezáltal gondolataimat belekomponáltam a munkáimba.

Doktori kutatásom és disszertációm témája a mestermunkámhoz szorosan kapcsolódik. Ennek megfelelően bemutatom a munkámhoz kapcsolódó művészeket, munkásságukat, irányzatokat és mozgalmakat. Ismertettem a fontosabb szerzőket, akiknek a művészete nagyban segített a disszertációs munkám kidolgozásában. A munka megírása alatt a téma szűkítésére törekedtem.

A hároméves munkaprogramom címének a „Kozmosz és a Ház“ megnevezést adtam. Doktori tanulmányaim alatt folyamatosan a letűnt kultúrák művészetével, világábrázolásaikkal foglalkoztam. Sikerült eljutnom Egyiptomba egy két hetes tanulmányútra, valamint eljutottam Olaszországba. Ezt azért említem meg, mert munkásságomat ez nagyban befolyásolta.

Munkáimban folyamatosan a teremtéssel, teremtésmítoszokkal, kozmológiákkal foglalkoztam és gyakran alkalmaztam munkáimba természetes anyagokat mint például a homok, föld, hamu, fűrészpor. Megint máshol „nőies“ technikákat használtam, mint a szövés, varrás, ragasztás, hurkolás. Gyakori munkáimban a repetitív jelleg vagy olyan formai jegyeket használok, melyek „nőies esszenciáknak felelnek meg, mint a a kör- illetve gömb (félgömb) forma és a centrális elrendezés (*Miriam Shapiro* (1923- ) és *Judy Chicago* (1939- ) „central-core“ elmélete) melyet *Lucy R. Lippard*, az első generáció teoretikusa ugyan nem teljesen fogadott el, de ő is számos olyan vonást vélt felfedezni, melyek ha nem is kizárólagosan, de zömében nők művészetében lelhetők fel.), a rácsszerkezet és a háló alkalmazása, a repetitív, illetve részletező jelleg, rétegek,

bugyrok, dobozok stb. használata, formai kapcsolat, ellenpontosítás külső és belső tér, kint és bent között, belső terek, zárt terek kedvelése stb. Lényegében biomorf, pontosabban a női testből derivált, erotikus, szexuális jelleggel bíró, öntudatlanul felszínre törő formákról (s azok felismeréséről), illetve a női szexualitás szándékolt művészeti egyenjogúsításáról van szó. Az a készítés, hogy újra meg kell találni a női kultúra-történeteket, olyan művészek munkáiban látható, mint *Christine* és *Irene Hohenbüchler*, *Betye Saar*, *Miriam Schapiro* (1923- ). Mások, *Eva Hessel* (1936-1970) *Ana Mendieta*-ig (1948-1985) és *Susan Hillerig* (1940 - ) annak tapasztalását ábrázolták, hogy milyen egy bizonyos testben, amelyet nőként kódoltak, élni egy adott időben és térben. *Rachel Whiteread* (1963- ) szobrászata például a magán-, családi és köztér, a negatív és elfelejtett tér kérdései felé fordul, amelyek fontos feminista témák.

A technológia segítségével a művészek – például *Mona Hatoum* (1952- ): *Corps étranger* (1994) alkotásában, szó szerint is belép saját testébe, s megzavarja a megjelenés és identitás kapitalizmusra jellemző azonosítását. A test ugyanakkor elveszíti súlyát, elpárolog, s identitása ugyanolyan lebegővé, meghatározhatatlanná, képlékennyé válik.

Fontosnak tartom megemlíteni e téren *Ana Mendieta* (1948-1985) kubai származású művésznőt, aki munkámhoz szorosan kapcsolódó művész. Fiatalon emigrált az Egyesült Államokba, de mindvégig szülőföldjének mitológiájából táplálkozott, s magánrítusaiban a nőket védő santeriai földistennővel, Yemayával való kapcsolat újratertésére törekedett. Ennek érdekében iowai és mexikói akcióiban eleinte saját testét helyezte természeti környezetbe. Később teljesen kivonta magát alkotásaiból, s csak hiányzó formáját, körvonalait jelezte porba mélyedő sebekkel, vágásokkal, vagy éppen földből, növényekből formálva meg sematikus sziluettjét, testlenyomatát, melyek erejét és esendőségét egyszerre jelenítették meg. *Mendieta* hozzám hasonlóan önmaga primitívizálásával, a nőiség történelmi időn és a civilizált kulturális tereken kívülre helyezésével, prehistóriába és transzponálásával igyekezett a mindenütt jelenlévő női erővel egyesülni, s általa nőművészi státuszát megerősíteni.

## XIV. Resumé

A kultúratudományok, a nemek társadalmi szerepével foglalkozó tudományok Magyarországon korábban elhanyagolt területei feltehetően azért lettek a 20. századvégi gondolkodás pillérei a humán tudományokban, mert a civilizáció eddigi legmélyebb válságába jutott, az ember és környezete, a velük kapcsolatos több évezredes értékrend felszámolásával. A férfiúi nem által dominált és irányított civilizációban alternatívaként kerültek felszínre a korábban elnémított vagy lenézett női nemben rejlő lehetőségek. Megindult a civilizáció történetének vizsgálata a nemekre alapozva, aminek során kiderült, hogy a „patriarchális kultúra“ leszállította a női értékeket (*Luce Irigaray* (1930 - )), ezáltal kiiktatta az ember világhoz fűződő viszonya eredetének tudását, jelentőségét, helyet adva az otthontalanság érzésének, tévelygéseknek, az élet elértéktelenedésének, a sokakat veszélybe sodró, életidegen mechanizmusoknak, a világ komplexitását, szövevényes összefüggéseit nem ismerő mesterséges életnek.

A kérdéssel foglalkozó kutatók olyan (francia, angol) nyelvterületekről származnak, melyeken a hímnemet és nőnemet megkülönböztetik egymástól, s a világ dolgait is nemet hordozóknak (vagy semlegesnek) képzelik el, s mivel a nyelvet a kultúra egyik alapterületének vizsgálják, a nyelv dekonstruálásában látják egyik eszközét a női nem erőteljesebb megszólalásának, a női tapasztalat, a valóság és világ új értékei feltárulásának. A magyar nyelv e vonatkozásban egyenjogú. A társadalmi hagyományok sem utalnak a női értékek alárendelt szerepére. Megváltozásuk a nagyobb mérvű és gyors ütemű társadalmi átalakulásokhoz a 19. századhoz köthetők, az urbanizációhoz, polgárosodáshoz, a nyilvánosság egyre nagyobb jelentőségéhez. A nyugati kultúrában, *Griselda Pollock* (1949- ) szerint, ez mindenütt hasonlóan történt. Értekezésemben megemlítem, hogy a nemi szerepek kérdésének előtérbe kerülésekor, a múlt századfordulón hogyan körvonalazódott a nő szerepe a művészetben. A hagyományok alkalmazhatatlanságával, a nemek hagyományos társadalmi szerepének egyensúlyvesztésével a század végére a művészeti életben kialakult egalitáriánus szemlélet, női növendékek a művészképzőben, megjelentek művészközösségek, a felbomlott társadalmi, gazdasági, kulturális és vallási, nyelvi közösségek helyébe a művészet és az alkotó folyamat specifikumai alapján szerveződő alternatív

mikrotársadalmak az egyenlő képességek és lehetőségek alapján. A művészet, mint civilizációs alternatíva olykor mintákra is támaszkodott, a kultúrából és történetéből kiválasztódtak a közösségi típusúnak mondható művészetet létrehozó és éltető társadalomtípusok. Magyarországon a gödöllői művésztelep működése reprezentálta mindezt 1901-től, egy újfajta társadalmi szövetet alakítottak ki az individualizáció, az osztályokra és nemekre tagolódó társadalom akkori válsága közepette. Alternativitásuk lényege szerint nem ellentétes pólusokban, anyag és szellem, egyén és társadalom, férfi és nő gondolkoztak, hanem közöttük találtak rá egy új, organikus formációra.

A későbbi avantgárd művész csoportok férfiak által szerveződtek, s a nők révén elsősorban a hagyományos női értékek, az otthonteremtés köré vonható iparművészeti tervezés, kivitelezés és a gyermekkörnyezet gondos kialakítása révén bontakoztak ki. Az autonóm művészetekben és életművekben jelentős női hang alig szólalt meg. A nő képe árnyalódott a művészetben, erotikusan és intellektuálisan izgató nők jelentek meg a hagyományos műfajokban (akt, portré, életkép, történelmi kép), természetes összefüggésben az általánosságban szecessziósnak mondható stílustörténeti változásokkal (*Rippl-Rónai József* (1861-1927), *Csók István* (1865-1961)). E művek mellett eltűntek a nőábrázolás korábbi nagy témái, a hősnők, akik egyéni női cselekedeteikkel fordítottak a történelem kerekén, mint *Petrics Soma* (1822–1880), *Madarász Viktor* (1830-1917), *Székely Bertalan* (1835-1910) alkotásain. A századfordulón az új nőábrázolás mellett reprezentatív módon a nő és a világ viszonya fogalmazódott meg.

Ha a nemek közti kommunikáció szerint nézzük a múlt századforduló művészetében felmutatott nőképet, látjuk a kommunikáció hiányát, és felvetődik a kérdés, hol maradtak a nőművészek, miért nem törték át a láthatatlan falakat, a művészet tárgyából miért nem váltak beszélő, festő, rajzoló, mintázó alanyokká, miért nem hozták nyilvánosságra világlátásukat? A férjük mellett, családjuk körében festő, művész csoportban, esetleg önálló iparművészként dolgozó nőművészek előszeretettel jelenítették meg a kor kimagasló nőalakjait, mint például *Paczka Ferencné* (1864- ) vagy *Undi Mária* (1877 - ?, 1959) a színész *Jászai Marit* (1850-1926). Bennük az önálló, az alkotó sorsot vállaló szenvedélyes nőt tisztelték. Ez a nő azonban távol állt a polgári erényektől, életformától és elvárásoktól, s közelebb az antik tragédiák s a történelem hősnőihez, a társadalmi törvényeket áthágókhoz, a családias

kapcsolatokat az elementáris-erkölcsi erők alá rendelőkhöz. *Polányi Laura* és *Mársits Rozina* írásai a kor kultúrájában, nevelési rendszerében, a társadalomban láttatják a nemek, nemi szerepek közti különbségek gyökerét.

A nemek biológiai különbözősége és ebből fakadó szerepeik a századforduló kiemelkedő műveiben nemcsak témaként (*Csontváry* (1853-1919)), de az alkotó folyamatot tekintve is reprezentálódtak, a műalkotás létmódjára kihatóan. Ez az „esszencializmus“ nem volt hierarchikus természetű, amint a kulturális-társadalmi beágyazottságra utaló és az ebből fakadó, mindkét nemre kiterjesztett kilátástalanság-érzés sem az *Gulácsynál* (1882-1932). A kulturális-társadalmi mintákat elvető *Kalmár Elzánál* (1876-1956) egyformán mozgásokkal teli nyugalomban, életbizalommal jelenik meg férfi és nő, aktok, portrék. Feltételezhetjük tehát, hogy koronként, mikor a létezés maga jut válságba, s a 20.század ilyen kor, a létezés női tapasztalata kiemelkedően fontos lehet.

A 19. század folyamán hosszabb-rövidebb ideig működő művészképzők után 1871-ben alapított a kormány mintarajztanodát és rajztanárképezdét, az első tanévtől kezdve mindkét nembéliek számára. Az évek során egyre több női növendéke volt az iskolának és a képzési rendszer is módosult. Ebből a szempontból a századfordulóra a művészé válás esélyei egyformán adóttak voltak a férfiak és nők számára, de ezt a lehetőséget csak többnyire a kivételes helyzetű nők tudták kihasználni. A 20. század elejének nőmozgalmai (*Feministák egyesülete* 1904) az egyenjogúságért való küzdési folyamatban általában az egyenlő esélyt alapelveknek tekintették. A művészeti területtel kevésbé foglalkoztak, hisz ennek jogi, gazdasági, társadalmi kérdései az egész női nem problémáihoz képest elenyészőek és speciálisak voltak.

Dolgozatomban megemlítem a nőművészet szervezeti kereteit a két világháború között. A női egyesületek elsősorban nem esztétikai elvek alapján, hanem sokkal inkább a hátrány behozására, az érdekvédelem, a képzőművészeti életben való további térnyerés céljából alakultak. 1931-ben, júniusban létrejön az AME (Alkotó Művésznők Egyesülete), majd a Magyar Képzőművésznők Egyesülete, a Magyar Képzőművésznők Egyesülete Új Csoportja. Majd elemzem a kor és a művészeti egyesület tagjainak a munkásságát. A következő művészeket mutatom be: *Dénes Valériát* (1877-1915), *Ferenczy Noémit* (1890-1957), *Szuly Angélat* (1899-1976), *Járitz Józst* (1893-1986), *Futásfalvi Márton Piroskát* (1900-1996), *Loránt Erzsébetet* (1898-?), *Bartoniék Annát* (1896-1978), *Kiss Vilmát*(1893-1943), *Kampis Margitot* (1898-1981), *Prinner Annát*



(1902-1983), *Vajda Júliát* (1913-1982), *Anna Margitot* (1913-1991), *Vaszko Erzsébetet* (1902-1986), aztán a fotósok közül *Kálmán Katát* (1909-1978), *Sugár Katát* (1910-1943) és *Langer Klárát* (1912-1973). A szobrásznokeket egy külön fejezetben mutatom be. *Alma Mahlerrel* (1879-1964) és báró *Lipthay Máriával* kezdem a sort, majd részletesebben mutatom be *Kövesházi Kalmár Elzát*(1876-1956), *Forgács Hann Erzsébetet* (1897-1954) és *Schaár Erzsébetet* (1908-1975).

Az ezt követő fejezetben az 1960-as évektől elemzem a magyar női művészeket: *Ország Lili* (1926-1978), *Keserű Ilona*(1933 - ), *Simsay Ildikó* (1942-1997), *El Kazovszkij* (1950-2008), *Bikácsi Daniela* (1943- ), *Várnagy Ildikó* (1944 - ), *Bakos Ildikó* (1948- ), munkásságát. Ezek a művésznők nem nevezhetőek tudatos nőművészeknek, de viszont munkáikban erősen és elválaszthatatlanul érződik nemi identitásuk.

A természethez kötődő női identitásszimbólumok bemutatásánál olyan magyar nőművészeket mutatok be, mint az úttörő *Maurer Dóra* (1937- ), a velemi textilesek, *Gecser Lujza* (1943-1988), *Szenes Zsuzsa* (1931-2001), *Bajkó Anikó* (1947 - ), *Szilvitzky Margit* (1931 - ), *Gulyás Kati* (1945 - ), *Kelecsényi Csilla* (1953), aztán *Lovas Ilonával* (1948 - ) folytatom egészen *Németh Ágnesig* (1957- ).

A tizedik fejezetben helyet kapnak a tudatos nőnézőpontú magyar nőművészek: *Drozdik Orsolya* (1946 -), *Radák Eszter* (1971 - ), *Szépfalvi Ágnes* (1965 - ), *Benczúr Emese* (1969 - ), *Nagy Kriszta* (1972 - ).

Az utolsó előtti fejezetben a test mint a nemi identitás hordozója oldaláról mutatom be a nőművészek pályáját összehasonlítva a nemzetközi nőművészekkel: *Hannah Wilke* (1940–1993), *Mary Kelly* (1941 - ), *Cindy Sherman* (1954- ), *Judy Chicago* (1939- ), *Walie Export* (1940 - ), *Carolee Schneemann* (1939- ), *Shigeko Kubota* (1937 - ), *Urs Lüthi* (1947 - ), *Eleanor Antin* (1935 - ), *Adrian Piper* (1948- ), *Laurie Anderson* (1947 - ), és fogalmakkal, mint az „abjekt”: *Cindy Sherman* (1954- ), *Kiki Smith* (1954 - ), *Várnagy Tibor* (1957- ), *Eperjesi Ágnes* (1964 - ) és *Ujj Zsuzsanna* (1959 - ).

Ezt követi a „cross-dressing“ és a „szerepjátszó“ testek bemutatása, olyan nemzetközi alkotókkal mint: *Katharina Sieverding* (1944 - ), *Judy Chicago* (1939- ) „Boxing Ring (1970 című hirdetése, *Adrian Piper* (1948- ) „A mitikus lény“ (1970-1971) utcai akció sorozata, *Yayoi Kusama* (1929 - ) „Cím nélkül“ (1966) fotókollázs és *Lynda Benglis* (1941- ) szimbólumokkal ellátott fotói. Az identitás szerepeket konstruáló, szerepeket váltogató alkotók közül bemutatom: *Mariko Morit* (1967- ),

*Laura Aguilar* (1959- ), *Lorna Simpson* (1960- ), *Shirin Neshat* (1957- ), *Mona Hatoum* (1952- ). A magyar művészek közül bemutatom: *Göbolyös Luca* (1969- ), *Várnagy Tibor* (1957- ), *Eperjesi Ágnes* (1964 - ), *Szilágyi Lenke* (1959- ), *Zámory Eszter*, *Haász Katalin* (1971- ), *Reischl Szilvia*, *Nagy Kriszta* (1972 - ), *Németh Hajnal* (1972- ) ide sorolható munkáit. A testlenyomatok használata is előfordult a magyar nőművészetben olyan alkotók munkáiban mint *Berhidi Mária* (1953- ) és *Gallusz Gyöngyi* (1962- ).

Az utolsó fejezetben az „erotika és a szexualitás“ oldaláról mutatom be a tudatos nőnézőpontú munkákat olyan alkotók munkáin keresztül mint: *Csáky Mariann* (1959- ), *Németh Ilona* (1963- ), *Ujj Zsuzsa* (1968- ), *Mátis Rita* (1967- ) .

Kutatási témámban művészetben és művészeti életben belül próbálom áttekinteni azokat a változásokat, amiket a nők alkotókként való megjelenése idézett elő, és munkásságukat a nemi identitás oldaláról mutatom be. Ezek közé tartozik a művészetfogalom árnyalódása, a művészet rendszerezésében korábban érvényesült hierarchikus szemlélet felbomlása, a szubjektív műtípus térhódítása, stiláris konzekvenciáival és állandó formabontással együtt, új témák, művészi eszközök, megoldások megjelenése. Magyarországon gazdagnak mondható az első korszaknak a női művészeti élete. A két világháború közötti időszak tekinthető a második szakasznak, a képzőművészetet hivatásként művelő, sajátos eszközeit megmutató nőművészek korának. Az 1960-70 évek az identitás megtalálásának, megfogalmazásának kora, végül a 90-es évektől a női hang természetességével találkozunk.

Doktori kutatásom és disszertációm témája a mestermunkámhoz szorosan kapcsolódik. Ennek megfelelően bemutatom a munkámhoz kapcsolódó művészeket, munkásságukat, irányzatokat és mozgalmakat, nemcsak Magyarországon, hanem nemzetközi viszonylatban is. Megpróbáltam gazdagon hivatkozni ezekre a munkákra. Ismertettem a fontosabb szerzőket, akiknek a művészete nagyban segített a disszertációs munkám kidolgozásában. A munka megírása alatt a téma szűkítésére törekedtem.

## V. Resumé in English

The previously neglected areas of cultural arts and the arts dealing with the social role of the genders may have become the pillars of thinking at the end of the 20th century in the human sciences because civilisation had reached one of its deepest crises as a result of the elimination of the thousands of years long system of values of man and his surroundings. The previously silenced or despised female possibilities surfaced as alternative options in a civilisation dominated and organised by the males. A gender-based analysis of the history of the civilisation started in the course of which it was realised that the 'patriarchal culture' had downgraded the female values (*Luce Irigaray*(1930 -)), thus eliminating the knowledge and importance of the origins of the relationship of man and the world and allowing for the feeling of homelessness, deviation, the loss of the meaning of life, mechanisms alien to life which endangered many people and such artificial life that does not understand the complexity of life and its intricate connections.

The scientists dealing with this question come from such English and French-speaking countries, which differentiate between the male and female sex and understand the issues of the world as those bearing gender or neutral. They analyse language as one of the subareas of culture for which reason they see the deconstruction of language as one of the means to the female gender more and the reveal the new values of the female experience, reality and world. The Hungarian language is emancipated in this respect. The social traditions do not point to a subordination of the female values either. Their change can be linked to the more extensive and fast-paced social changes of the 19th century, urbanisation, embourgeoisement and the increased role of the public. According to *Griselda Pollock* (1949- ) this had happened the same way everywhere else. My dissertation also talks about how the role of women was outlined in the arts at the turn of the last century with the strengthening of the question of gender roles. An egalitarian view had developed by the end of the century in artistic life as a result of the inapplicability of traditions and the lost balance of the traditional role of genders in society. Women appeared in art schools and colonies of artists were founded. Based on equal abilities and possibilities alternative microsocieties were founded on the specificities of the creative process instead of the dissolved social, economic, cultural,

religious and language communities. Art as an alternative to civilisation sometimes relied on patterns. Such types of society got selected out from culture and its history which had the type of a community and created and enlivened art. This was represented by the Gödöllő colony of artists in Hungary from 1901. They created a new social tissue in the midst of the crisis of individualisation, and a society divided into classes and genders. Thanks to the main idea of their alternativity they did not think in contradicting terms such as matter and spirit, individual and society, man and woman, but they found a new, organic formation between them.

Just like their later avant-garde counterparts, avant-garde groups were formed by men even though without they lacked any hierarchy. Thanks to women developed the types of art connected to the foundation of the home including the planning and realisation of of industrial design and careful development of the children's environment. All this was in line with the universal changes happening in the arts, in which the value of female art increased from low to high art. Even if in the autonomous arts and oeuvres there were barely any female voices in the life-works, the picture of the woman was tinged in the art. Erotic, intellectually exciting women appeared in the classic branches for example in acts, portraits, conversation pieces or historical pieces, in natural connection with the so-called secession-style changes in the history of style in the pieces of *József Rippl-Rónai* (1861-1927) and *István Csók* (1865-1961). Simultaneously the great previous topics of portaying women, the heroines who had changed the course of history with their individual female actions, noticeable in the works of *Soma Petrics* (1822–1880) , *Viktor Madarász* (1830-1917) and *Bertalan Székely* (1835-1910), disappeared. At the turn of the century the relationship of the woman and the world was established representatively beside the new way of the portayal of women.

Looking at the picturing of the woman in light of the communication between the sexes in the turn-of-the-centurty arts we are confronted with the questions of where the female artists had got stuck, why they had not broken through the invisible walls, why they had not turned into speaking, painting, drawing and modelling subjects from being only the subjects of art and why they had not made their views of the world public? Those female artists wo painted by the side of their husbands, in their families, who worked either in art groups or as individual industrial designers, were keen to show the outstanding women of the times, like *Ferenczné Paczka* (1864-?) or *Mária Undi* (1877 - ?, 1959)

showed the actress *Mari Jászai* (1850-1926). They honoured independence, creative destiny and passion in these women, who, however, stood far from the bourgeois virtues, way of life and expectations and closer to the antique tragedies and the heroines of history, those who break laws and subjugate the family ties to immense moral powers. The writings of *Laura Polányi* (1882-1957) and *Rozina Mársits* (1856-?) highlight the roots of the differences between the genders and gender roles in the culture of the times, in the education system and the society ultimately. Therefore the turn-of-the-century female art can be viewed as the correlation of the universal, individual and the gender.

The biological differences between the genders and their resulting roles were represented not just as topics (*Csontváry* (1853-1919)) but also in the creative process, effecting the existence of the works of art. This essentialism was not of hierarchical nature just like *Gulácsy's* (1882-1932) feeling of hopelessness, which embraced both sexes and pointed to its origin and spring from culture and society. Nevertheless, *Elza Kalmár* (1876-1956) does away with the cultural and social patterns and visualises the men and women, acts and portraits full of movement, tranquility and belief in life. Therefore the female experience might be highly important in eras, just like the 20th century, when existence itself is in crisis.

After the period of the 19th century when art schools functioned for shorter or longer periods, the government founded an exemplary drawing school and a school open to both sexes to educate teachers of art specialising in drawing in 1871. During the years the school acquired an increasing number of female students and the teaching methods also changed. The turn of the century saw equal possibilities for both men and women to become artists. The women's movements of the 20th century (*The Feminists' Society*, 1904) regarded this type of equal opportunity as a fundamental principle in the development of equal rights for women. Nonetheless, they did not deal much with the field of art since its legal, economic and social questions were tiny and special compared with the problems of the whole fair sex.

In my work I review through those changes within the arts and artistic life which were caused by the appearance of female artists and I will present their work from the aspect of gender identity. The changes include tinging the concept of art, the dissolution of the previous hierarchical view of classifying art, the spreading of subjective type of work,

and the appearance of new topics, tools and solutions of art together with its stylistic consequence and continuous dissolution of form. All of this happened in line with and reliance to the general changes in art and culture. The review of the connection between the world and man at the end of the 19th century was connected to the appearance of the female voice in arts, which meant the manifestation of a new source of human power. The female artistic life of this era is viewed rich in Hungary. The period between the two WWs may be viewed as the second era, a time when female artists regarded art as a profession showing special tools in their works. In the period of the 1960s and 70s the artists found their identity, while the 90s met with the naturality of the female voice.

The search for and introduction of female artists was started by art historian *Magdolna Simon* in 1992 with a series of historical exhibitions beginning with the 19th century. Her study of history for female artists between the two WWs was continued by *Zoltán Gálig*. Later, at the Venice Biennial Festival, series of exhibitions and catalogues introducing the current female artists appeared at the Venice Biennial Festival in the Óbuda Gallery, Budapest in 1997. Having been rethought by feminist critics and philosophy, it was *Edit András's* (1953- ) studies in the Hungarian Pavilion of the 47th Venice Biennial Festival, which communicated the meaning and importance of genders and gender rules to the Hungarian critics of art.

Introducing the female art of the 20s and 30s it is important to mention the women's movements and associations of those times. Those to be mentioned include *Valéria Dénes* (1877-1915), the first outstanding avant-garde artist and *Noémi Ferenczy* (1890-1957), who embodied a type of female artistic individuality showing the traditional female virtues of manual work in her activity.

I will talk about the associations of female art between the two WWs and the way the role of women in society was upgraded in the 20s and 30s. They appeared in greater numbers at work and in other spheres of life. The change of female roles had an effect in the arts, too. The female painters were educated, intelligent, widely travelled and many spoke a number of foreign languages. They included successful artists in many branches of art. The female artists of the time can be characterised by greater self-awareness and independence, reflected in the great exhibitions of the associations. Their appearance on stage meant a new chapter of qualitative change in female art. Previously the importance and goal of female artist exhibitions was to show and present the artists of the fair sex

since they were underrepresented in the great national exhibitions. The female artists were influenced by a variety of movements which had already parted from the antecedents of avant-garde. The urban woman and her surroundings were frequently presented in the pictures alongside the classical topics such as the landscape, still life, acts, in accordance with the classicistic tendencies of the time, and out-of-context group photographs by *Piroska Márton Futásfalvi* (1899-1996), *Anna Bartoniek* (1896-1978), *Erzsébet Loránt* (1898-?) or *Angéla Szuly* (1899-1976). The presentation of independent female art gave way to such thematic and stylistic specificities which were only partially represented at the male-female exhibitions and which could now be presented to the audience to their fullest and could show the characteristics of the female aspect. Two types of paintings may be identified: the constructive, rougher versions presented by *Vilma Kiss* (1893-1986) and *Józsa Járity* (1893-1986) and a lighter, softer versions in the works of *Anna Bartoniek* (1896-1978) and *Margit Kampis* (1898-1981). Being members of associations, the female artists could now exhibit not just at home but also abroad. I will mention the importance of female roles, the results of the female point of view. Egzotic themes were recurrent in the female art of the period between the two WWs in the works of *Piroska Márton Futásfalvi* (1899-1996), *Vilma Kiss* (1893-1943), and *Angéla Szuly* (1899-1976) but especially *Józsa Járity* (1893-1986), who pictured not just the Afro-Americans, Chinese, Egyptians and the Jews themselves but also the community they lived in. The female artists in their egzotic works looked for the roots and main experience of life and existence. *Margit Kampis* expresses the sophisticated profession of being a mother. The female artists brought new colours into art through their special topics and the nontraditional treatment of traditional types of iconography. The language of modern art seemed most useful to define themselves and express their views of the world. With them started a new chapter of Hungarian female art which reacted to the times quickly and sensitively simultaneously finding a way to the deepest depths of the subjects.

The 20th century Hungarian female artists had different relationships to their place determined by tradition. Some of them accepted the social and artistic stereotypes which prevailed towards women. And they were accepted if they voluntarily entered the lower levels of applied arts and industrial arts in artistic hierarchy and the social woman. One extreme is represented by *Margit Kovács* (1902-1977) on the one hand with her soft, sweet, easily understandable works connected to the women, full of clichés. On the

other hand, *Anna Prinner* (1902-1983), who completely disagrees with the unconditional acceptance of female roles in her life and work, represented the other extreme. In the first half of the 20th century some female artists formed groups to fight for emancipation in art, including *Margit Anna* (1913-1991), *Júlia Vajda* (1913-1982) and *Erzsébet Vaszkó* (1902-1986). Then I will try to briefly present the female art from 1960 onwards including *Lili Ország* (1926-1978), *Ilona Keserű* (1933- ), *El Kazovszkij*(1950-2008), *Csilla Kelecsényi* (1953), *Orsolya Drozdik* (1946 -), *Daniela Bikácsi* (1943- ), *Ildikó Várnagy* (1944 - ), *Ildikó Bakos* (1948- ), *Ágnes Deli* (1963) etc. Following this I will summarise the Hungarian female artists, such as *Dóra Maurer* (1937- ), *Lujza Gecser* (1943-1988), *Zsuzsa Szenes* (1931-2001), *Ilona Lovas* (1948 - ), *Anikó Bajkó* (1947 - ), *Margit Szilvitzky* (1931 - ), *Csilla Kelecsényi* (1953), *Ágnes Németh* (1957- ), *Mariann Imre* (1968 - ), *Emese Benczúr* (1969 - ) and their international counterparts, for instance *Miriam Shapiro* (1923- ), *Judy Chicago* (1939- ), *Cindy Sherman*, *Barbara Kruger* (1945- ), *Sherrie Levine* (1947- ), *Janine Antoni* (1964-) in reliance to the female symbols of identity connected to nature.

Since men and women differ, their existence must be different as well without the knowledge of which we know very little about civilisation. This is the reason why the study of communication is so closely connected to existentialism. By communication we mean the ways people use to express their existence in the world and how they break through individualisation. Communicating about existence may help resolve the duality of coexisting subject and object, which came to being as a result of dual learning: external cognition and scientific thinking. The experience of existence presented an alternative to the duality of “learner” and “subject of learning” in cognition. This was introduced by the discovery of the fair sex which had underemphasised itself.

In my master work, a series of pictures, in the sizes of 30x40cm, 180x60cm, 60x60cm and 90x80 cm, called the *Shield*, I react to the above-mentioned topics. Creating my works I inspired from the world of forms of the matriarchal cultures. In addition, I would like to send a message through the varied texts, thoughts, fragments and pictures, which are also embedded in my work. I have used a variety of techniques including oil, aquarell, marker and Indian ink. My doctoral research and dissertation is closely connected to my master work as I present Hungarian as well as international artists, their works, trends and movements in line with my work. I have tried to refer to these works



and artists extensively and present the prominent authors in my field. In the course of writing it was also my aim to narrow down my subject.

My works revolve around creation, myths of creation, cosmologies and I make use of natural materials like soil, ash and sawdust. At other places I made use of womanlike techniques such as weaving, sawing, glueing and knotting. Furthermore, repetition is a recurring phenomenon in my work and I use such signs of formality, which “correspond to the female essences like the circle, sphere, semi-sphere forms and central arrangements” (*Miriam Shapiro*’ and *Judy Chicago*’s “central core” hypothesis). Even though *Lucy R. Lippard* (1937- ), theoretician of the first generation, did not accept this idea, she also seemed to discern a number of features characteristic for female art, for instance the latic structure, the use of the net, repetitive or detailed patterns, layers, bundles, boxes and others, formal connections, counterpointing, inner and outer space, between in and out, the preference of internal closed palces, etc.

## XVI. Névmutató

### A

- Anna Margit* (1913-1991) – old. 29., 108.  
*Alma Mahler* (1879-1964) – old. 32.  
*Anne Vallayer-Costert* (1744-1818) – old. 2.  
*Janine Antoni* (1964-) – old. 59., 89., 109.  
*Magdalena Abakanowicz* (1930- ) – old. 59.  
*Eleanor Antin* (1935 - ) – old. 81., 102.  
*Laurie Anderson* (1947 - ) – old. 81., 102.  
*András Edit* (1953- ) – old. 79., 107.  
*Laura Aguilar* (1959- ) – old. 84., 102.

### Á

- Ámos Imre* (1907-1944) – old. 29.

### B

- Bartoniek Anna* (1896-1978)- old. 18., 26., 108  
*Bokros Birman Dezső* (1899-1965) – old. 33.  
*Bartók Mária* (?) – 15., 19. old.  
*Bikácsi Daniela* (1943- ) – old. 45., 100., 109.  
*Bakos Ildikó* (1948- )- old. 48., 100., 109.  
*Lynda Benglis* (1941- ) – old. 51., 81., 102.  
*Bajkó Anikó* (1947 - ) – old. 55., 109.  
*Louise Bourgeois* (1911- ) - old. 59., 86., 93.  
*Benczúr Emese* (1969 - ) – old. 63., 70., 74., 109.  
*Berhidi Mária* (1953- ) – old. 89.  
*Bene József* (1903-1986) – old. 31.  
*Bánföldi Zoltán* (1962- ) – old. 49.  
*Ernst Barlach* (1870-1938) – old. 26.  
*Pierre Bonnard* (1867-1947) – old. 29.  
*Joseph Beuys* (1921-1986) – old. 52.  
*Bereményi Géza* (1946- ) – old. 68.  
*Beöthy Balázssal* (1965- ) – old. 87.  
*Simone de Beauvoir* (1908-1986)

### C

- Czillich Anna* (1893-1923) – old. 15, 19.  
*Sophie Calle* (1953 - ) – old. 53.  
*Helene Cixous* (1937 - ) – old. 8., 14., 86.  
*Rosalba Carriera* (1675-1757) – old. 1.  
*Anne Vallayer-Costert* (1744-1818) – old. 1.  
*Catherine Clement* (1939- ) – old. 86.

### CS

- Csók István* (1865-1961) – old. 16., 19., 105.  
*Csontváry Kosztka Tivadar* (1853-1919) – old. 21., 29., 100., 106.

*Csáky Mariann* (1959- ) – old. 90., 103.

## CH

*Marc Chagall* (1887-1985) – old. 21., 29.

*Judy Chicago* (1939- ) – old. 51., 81., 83., 84., 91., 102., 109.

*Helen Chadwick* (1953-1996) – old. 59.

## D

*Dullien Edit* (1899- ?) – old. 18.

*Derkovits Gyula* (1894-1934) – old. 21., 29.

*Drozdik Orsolya* (1946 -) - old. 43., 70., 79., 100.

*Deli Ágnes* (1963) – old. 49., 109.

*Betsy Damon* (1940 -) – old. 86.

*Jaques Derrida* (1930-2004) – old. 8.

*Dénes Valéria* (1877-1915) – old. 23., 107.

## E

*El Kazovszkij* (1950-2008) – old. 32., 100., 109.

*Endrő Margit* (1899-1986) – old. 18.

*Endresz Alice* (1899- ?) – old. 18.

*Tracy Emin* (1963 -) – old. 86.

*Walie Export* (1940 -) – old. 51., 81., 102.

*Mary Beth Edelson* (1935 -) – old. 83.

*Eperjesi Ágnes* (1964 -) – old. 82., 85.

*Egry József* (1883-1951) – old. 31.

*Erdély Mikós* (1928-1986) – old. 51.

*Bálint Endre* (1914-1986) – old. 28.

*Esterházy Péter* (1950- ) – old. 69.

## F

*Ferenczy Noémi* (1890-1957) – old. 18., 23., 107.

*Forgács Hann Erzsébet* (1897-1954) – old. 33.

*Feszty Árpádné* (1895-1979) – old. 18.

*Futásfalvi Márton Pirooska* (1899-1996) – old. 18., 25., 108.

*Hamish Fulton* (1946- ) – old. 39.

*Karen Finley-ig* (1956 -) – old. 82.

*Fónyi Géza* (1899-1971) – old. 31.

*Feszty Árpád* (1856-1914) – old. 77.

*Lavinia Fontana* (1552-1614) – old. 1.

*Levina Terrling* – (?) – old. 1.

*Sigmund Freud* (1856-1939) – old. 11.

*Lucio Fontana* (1899-1968) – old. 55.

*Michel Foucault* (1926-1984) – old. 73.

*Caspar David Friedrich* (1774-1840) – old. 77.

*Sylvie Fleury* (1961- ) – old. 86.

## G

*Gulácsy Lajos* (1882-1932) – old. 21., 29., 30., 100., 106.

*Gáyor Tiborral* (1929- ) – old. 40.  
*Gecser Lujza* (1943-1988) – old. 54., 109.  
*Gulyás Kati* (1945 - ) – old. 55.  
*Göbölös Luca* (1969- ) – old. 85., 102.  
*Gerhes Gábor*(1962- ) - old. 85.  
*Gallusz Gyöngyi* (1962- ) – old. 89., 103.  
*Gadányi Jenő* (1896-1960) – old. 31.  
*Artemisia Gentileschi* (1597-1653) – old. 1.  
*Guerilla Girls* (1985 - ) – old. 12.  
*Paul Gauguin* (1848-1903) – old. 25., 26.  
*Alberto Giacometti* (1903-1966) – old. 46.

## H

*Hans Holbein the Younger* (1497-1543) – old. 2.  
*Hranitzky Ilona* (1899- ) – old. 18.  
*Jenny Holzer* (1950- ) - old. 51., 52.  
*Eva Hesse* (1936-1970) – old. 56., 58.  
*Mona Hatoum* (1952- ) – old. 59, 84., 98., 102.  
*Nancy Holt* (1938- ) – old. 59.  
*Haász Katalin* (1971- ) – old. 86., 103.  
*Mona Hatoum* (1952- ) – old. 86.  
*Hersko Judit* (1959- ) – old. 86.  
*Hermann Hahn* (1868-1945) – old. 32.  
*Herendi Péter* (1953- ) – old. 68.  
*Susan Hiller* (1940- ) – old. 98.

## I

*Imre Mariann* (1968 - ) – old. 62., 85., 109.  
*Luce Irigaray* (1930 - ) – old. 14., 104.

## J

*Joshua Reynold* (1723-1792) – old. 1.  
*Járitz Józsa* (1893-1986) – old. 18., 19., 24., 109.  
*Magdalena Jetelova* (1946- ) – old. 59.  
*Jovánovics György* (1939- ) – old. 48.  
*Jakovits József* (1909-1994) – old. 28.  
*Jászai Mari* (1850-1926) – old. 100., 105.

## K

*Kovács Margit* (1902-1977)- old. 108.  
*Korb Erzsébet* (1899-1925)– old.  
*Keserű Ilona* (1933 - ) – old. 39., 85., 100., 109.  
*Kövesházi Kalmár Elza* (1876-1956) – old.33., 100., 106.  
*Kampis Margit* (1898-1981) – old. 18., 27., 108.  
*Kiss Vilma* (1893-1943) – old. 18., 19., 26., 108.  
*Kövesházi Kalmár Elza* (1876-1956) – old. 18.  
*Kampis Margit* (1898-1981) – old. 19.  
*Kálmán Kata* (1909-1978) – old. 27.

*Kelecsényi Csilla* (1953) - old. 33., 43., 109.  
*Barbara Kruger* (1945-) – old. 51., 109.  
*Mary Kelly* (1941 - ) – old. 66., 81.  
*Shigeko Kubota* (1937 - ) – old. 81., 102.  
*Georgia O'Keeffe* (1887-1986) – old. 82.  
*Elke Krystufek* (1970 - ) – old. 83.  
*Yayoi Kusama* (1929 - ) – old. 87.  
*Kámán Gyöngyi* (1970 - ) – old. 85.  
*Tania Kovats* (1966-) – old. 85.  
*Angelica Kaufmann* (1741-1807) – old. 1.  
*Paul Klee* (1879-1940) – old. 31.  
*Julia Kristeva* (1941-) – old. 81.  
*Kele Judit* (1944-)

## L

*Lipthay Mária* (?) – old. 32.  
*Loránt Erzsébet* (1898-?) – old. 18., 25., 108.  
*Langer Klára* (1912-1973) – old. 27.  
*Ladik Katalin* (1942- ) – old. 33.  
*Sherrie Levine* (1947- ) – old. 51., 109.  
*Richard Long* (1945- ) – old. 39.  
*Lovas Ilona* (1948 - ) – old. 54., 85., 109.  
*Urs Lüthi* (1947 - ) – old. 81., 84., 102.  
*Jean-François Lyotard* (1924-1998) – old. 8.  
*Jacques-Marie-Émile Lacan* (1901-1981) – old. 11., 13.  
*Lucy R. Lippard* (1937- ) – old. 110.  
*Lossonczy Ibolya* (1906-1992)

## M

*Maurer Dóra* (1937- ) - old. 51., 57., 85., 109.  
*Maria Sibylla Merian* (1647-1717) – old. 1.  
*Mattioni Eszter* (1902-1993) – old. 18.  
*Marsovszky Szirmai Ilona* (1896- ?) – old. 18.  
*Ana Mendieta* (1948-1985) – old. 55., 79., 98.  
*Mary Miss* (1944- ) – old. 59.  
*Mariko Mori* (1967- ) – old. 84., 102.  
*Mátis Rita* (1967- ) – old. 91.  
*Laura Mulvey* (1941- ) – old. 13.  
*John Stuart Mill* (1869) – old. 4.  
*Madarász Viktor* (1830-1917) – old. 100., 105.  
*Rozina Mársits* (1856-?) – old. 106.

## N

*Németh Ágnes* (1957- ) – old. 59., 85., 109.  
*Nagy Kriszta* (1972 - ) – old. 79., 85., 86., 100., 103.  
*Shirin Neshat* (1957- ) – old. 84., 102.  
*Németh Hajnal* (1972- ) – old. 85., 87., 103.  
*Németh Ilona* (1963- ) – old. 85., 90., 103.

*Nagy István* (1920- ) – old. 31.  
*László Moholy-Nagy* (1895-1946) – old. 77.  
*Nemes Csaba* (1966- ) – old. 78.  
*Linda Nochlin* (1931-)

## O

*Ország Lili* (1926-1978) - old. 38., 102., 109.  
*Otto Dix* (1891-1969) – old. 15.  
*Orlan* (1947 - ) – old. 86.  
*Orlai Petrics Soma* (1822–1880) – old. 100., 105.

## P

*Perényi Lenke(?)* – old. 18., 19.  
*Prinner Anna* (1902-1983) – old. 27., 108.  
*Pablo Picasso* (1881-1973) – old. 26., 29.  
*Adrian Piper* (1948- ) – old. 51., 81., 84., 102.  
*Paul Klee* (1879-1940) – old. 30.  
*Estelle Sylvia Pankhurst* (1882-1960) – old. 2.  
*Nicolas Poussin* (1594-1665) – old. 77.  
*Gina Pane* (1939-1990) – old. 83.  
*Griselda Pollock* (1949- ) – old. 100., 104.  
*Wagner Kornélia, Paczka Ferencné* (1864-?) – old. 100., 105.  
*Polányi Laura* (1882-1957) – old. 106.

## R

*Rippl-Rónai József* (1861-1927) – old. 16., 100., 105.  
*Réti István* (1872-1945) – old. 15., 19.  
*Radák Eszter* (1971 - ) – old. 76., 100.  
*Reischl Szilvia* – old. 82.  
*Rembrandt Harmenszoon van Rijn* (1606-1699) – old. 48.  
*Marietta Robusti* (1560?-1590) – old. 1.  
*Pipilotti Rist* (1962- ) – old. 86.  
*Joshua Reynolds* (1723-1792) – old. 1.

## S

*Somló Sári* (1886-1970) – old. 18.  
*Schaár Erzsébet* (1908-1975) – old. 34., 48., 109.  
*Sofonisba Anguissola* (1532-1625) – old. 1.  
*Sugár Kata* (1910-1943) – old. 27.  
*Christian Schad* (1894-1982) – old. 26.  
*Simsay Ildikó* (1942-1997) – old. 42.  
*Miriam Schapiro* (1923- ) - old. 51., 83., 109.  
*Carolee Schneemann* (1939- ) – old. 51., 81. 82., 102.  
*Cindy Sherman* (1954- ) – old. 51., 59., 81., 82., 83., 84., 93., 102.  
*Kiki Smith* (1954 - ) – old. 82., 93., 102.  
*Jenny Saville* (1970 - ) – old. 83.  
*Katharina Sieverding* (1944 - ) – old. 84.,102.  
*Lorna Simpson* (1960- ) – old. 84., 102.

*Barbara Smith* (1946- ) – old. 86.  
*Maria Helena Vieira da Silva* (1908-1992) – old. 28.  
*Ludwig Schmid-Reutte* (1863-1909) – old. 32.  
*Jean-Paul Charles Aymard Sartre* (1905-1980) – old. 44.  
*Petrics Soma* (1822–1880) – old. 100.  
*Simone de Beauvoir* (1908-1986)

## **SZ**

*Szenes Zsuzsa* (1931-2001) – old. 54., 109.  
*Sztehló Lili* (1897-1959) – old. 18., 19.  
*Szuly Angéla* (1899-1976) – old. 18., 24., 108.  
*Szilvitzky Margit* (1931 - ) – old. 55., 109.  
*Szépfalvi Ágnes* (1965 - ) – old. 78., 100.  
*Szilágyi Lenke* (1959- ) – old. 85., 103.  
*Székely Bertalan* (1835-1910) – old. 100., 105.  
*Szántó Piroška* (1913-1998)

## **T**

*Tamara Lempicka* (1898-1980) – old. 17.  
*Antoni Tapies* (1923 - ) old. 52.  
*Levina Terrling* (?) – old. 1.  
*Yves Tanguy* (1900-1955) – old. 93.

## **U**

*Ujj Zsuzsanna* (1959 - ) – old. 82., 85.  
*Ujj Zsuzsa* (1968- ) – old. 91., 103.  
*Undi Mária* (1877 - ?, 1959) – old. 100., 105.

## **V**

*Vajda Júlia* (1913-1982) - old. 28., 108.  
*Vilt Tibor* (1905-1983) – old. 33.  
*Vaszary János* (1867-1937) – old. 15., 19.,  
*Vaszko Erzsébet* (1902-1986) – old. 31., 108.  
*Victor Vasarely* (1906-1997) – old. 28.  
*Várnagy Ildikó* (1944 - ) – old. 46., 109.  
*Várnagy Tibor* (1957- ) – old. 82., 85., 102.  
*Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun* (1755-1842) – old. 1.

## **W**

*Wabrosch Berta*(1900 - ?) - – old. 18.  
*Hannah Wilke* (1940–1993) – old. 51., 78., 82., 83., 85., 102.  
*Jackie Winsor* (1941- ) – old. 59.  
*Sue Williams* (1945-1969) – old. 53., 82.  
*Kornelie Wagner* (1864-?) – old. 1.  
*Virginia Wolf* (1842-1941) – old. 3.  
*Mary Wollstonecraft* (1792) – old. 4.  
*Weöres Sándor* (1913-1989) – old. 69.

*Franz Wassermann* (1963- ) – old. 77.

*Rachel Whiteread* (1963- ) – old. 98.

*Wagner Kornélia, Paczka Ferencné* (1864-?) – old. 100.

## **Z**

*Zámory Eszter* – old. 85., 103.



## XVII. Jegyzetek

- 1., Forrás: Szerep és alkotás : női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben / szerk. Nagy Beáta és S. Sárdi Margit, Debrecen : Csokonai Kiadó, cop. 1997, ISBN: 963-260-113-0/ S. Nagy Katalin, Nők a magyar képzőművészetben
- 2., Bécsy Ágnes, „Alkotás és önvédelem – Virginia Woolf írói indulása“. Nagy Beáta, S. Sárdi Margit (szerk.), 125-137
- 3., Csontos János, „Orlando titkos naplójából, Virginia Woolf önéletrajzi írásai“, Magyar Nemzet (2000. febr. 17.):10.
- 4., Forrás: Chodorow Nancy J., A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet. Ford. Csabai Márta, Kende Anna, Örlösy Dorotty, Szabó Valéria. Budapest: Új Mandátum, 2000
- 5., Butler, Judith, „Esetleges alapok – A feminizmus és a posztmodern kérdés. Ford. Örlösy Dorotty. Thalassa. Pszichoanalízis – Társadalom – Kultúra (1997. 1):11-31
- 6., Butler, Judith, „Esetleges alapok – A feminizmus és a posztmodern kérdés“. Ford. Örlösy Dorotty. Csabai Márta, Erős Ferenc (szerk.), 256-274.
- 7., Bokor Zsuzsa, „Nemek kutatása Délkelet-Európában (Miroslav Jovanovic, Slobodan Naumovic, eds., Gender Relations in South Eastern Europe – Historical Perspectives on Womanhood and Manhood in 19th and 20th Century)“. Korall: Társadalomtörténeti folyóirat. 13. (2003. szept.):199-202
- 8., Bhabha, Homi K., „A Másik kérdése – sztereotípiák, diszkrimináció és a kolonializmus diskurzusa“. Ford. Sári László. Bókay Antal et. Al. (szerk.), 630-643
- 9., Replika 23/24, A multikulturalitás problémái: kisebbségi, etnika, nemzetiségi és emberi jogok
- 10., Chodorow, Nancy J., „Feminizmus, nőiség és Freud“. Ford. Ford. Örlösy Dorotty. Thalassa. Pszichoanalízis-Társadalom-Kultúra (1996.1):37-52
- 11., Forrás: Simone de Beauvoir, A második nem, Gondolat kiadó, Budapest, 1969
- 12., Forrás: Replika 23/24, Történet és identitás
- 13., Replika, 1991/4, Az elkülönítő én modell feminista kritikái és racionális döntések elmélete
- 14., Mulvey által használt kifejezés az erotikus férfitekintet ösztönös jellegének kiemelésére
- 15., Benjamin, Jessiga, „Azonosság és különbözőség – Kísérlet a nemiség kialakulásának tág körű értelmezéséhez. Ford. Battyán Katalin, Vajda Júlia. Csabai Márta, Erős Ferenc (szerk.), 275-294

16., Ez egy képzőművész csapat, annyi tudható róluk, hogy nők, művészek és művészettörténészek, vagyis olyan szakmákban működnek, ahol a férfiaknak kedveznek a hatalmi és pénzügyi viszonyok, viszont nagyon csípős és szellemes akcióikkal válaszra serkentik a képzőművészeti intézményeket. 1985-ben jött létre ez a csoport, azzal a céllal, hogy újfajta módon adjanak hangot feminista kritikájuknak és követeléseiknek. A csoport tagjai halott női művészek nevét használják álnévként, a nyilvánosság előtt pedig jókora gorillamaszkban jelennek meg. Posztereket és kitűzőket terveznek, könyveket adnak ki, akciókat szerveznek, hogy rámutassanak a szexizmus és a rasszizmus működésére a politikában, a művészeti világban és általában a kultúrában. Gorillamaszkot pedig azért viselnek, hogy közönségük a témára figyeljen, ne a személyükre vagy a műveikre. Ők a (többnyire férfi) névtelen jótevők, Robin Hood, Batman vagy a Magányos Lovas feminista megtestesülései. Művészettörténeti könyvekből több tízezer példányt adtak el. Számos nyelvre lefordították, és egyetemi tananyagként használják; anyagaikat, plakátaikat múzeumok gyűjtik, és művészettörténeti könyvekbe kerültek be.

17., <http://www.femidok.hu/article.php?artid=200503071>

18., Isaak, Jo Anna: *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London-New York, 1996. Routledge, 217. p.

19., Csabai Márta – Erős Ferenc, *Testhatárok és énhatárok*, Budapest, József Műhely, 2000

20., Forrás: (szerk.) Simon Taylor, *Abject Art., Repulsion and Desire in American Art*. Amalie Jones, *Body Art/Performing the Subject*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998

21., András Edit – Strucz János, *A test szétesése*, Café Babel, 1996/2

22., Emily Martin, *A test vége?* Replika, 1997/28

23., Mulvey, Laura, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*“. Ford. Juhász Vera. *Metropolis: Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat*, Tematikus szám: Feminizmus és filmelmélet 4.4 (2000): 12-23

24., Mulvey, Laura: *Visual Pleasures and Narrative Cinema*. In: *Mulvey: Visual and Other Pleasures* Indiana u. p. 15.

25., Mulvey, Laura, „Vizuális öröm és narratív film“. Ford. Muráth Rita. Bókay et. al. (szerk.), 560-568

26., Lacan, Jacques: *A tükör stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalata feltárja számunkra*. *Thalassa* 1993/2. 5-11.

27., Cixous, Hélène: *A medúza nevetése*. In: Kiss Attila et al. (szerk.): *Testes Könyv II*. Szeged, 1997, Ictus – Jate Irodalomelméleti Csoport. 357.

28., Id. mű 363-364

- 29., Irigaray Luce: A nők genealógiájának semmibevétele. In: Drozdik Orsolya (szerk): Sétáló agyak. Kortárs feminista diskurzus. (Léda könyvek), Budapest, 1998. Kijárat Kiadó. 57. p.
- 30., Id. mű 56. p.
- 31., Irigaray, Luce, „Az elfeledett női kultúra“. Nőszemély (1998.1)
- 32., Aknai Tamás, Egyetemes művészettörténet 1945-1980., Dialóg Campus Kiadó, 2001, Nemek, nemi szerepek a Fluxus – eseményekben, 285. p.
- 33., Bicskei Éva, „A női osztály – Nő az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezdében, 1871 és 1908 között“. Szőke Anikó, Blaskóné Majkó Katalin (szerk.), A Mintarajztanodától a Főiskoláig. Budapest: Balassi, 2002. 169-185
- 34., Forrás: Nagy, Beáta „Az otthon művészetének művelése“. Női szerepek a Gödöllő művésztelepein“. Gödöllő: Gödöllői Múzeum, 2003
- 35., Forrás: Fábri Anna (szerk.), A nő és hivatása – Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből, 1777-1865. Budapest: Kortárs Kiadó, 1999
- 36., Czigány Magda, „Nyájas múzsákból öntudatos amazonok? – Nők a huszadik század művészetében“. Holmi (2002.3): 309-325
- 37., Forrás: Kéri Katalin, „Női időtöltések száz évvel ezelőtt“. Valóság (1997.3): 36-44
- 38., Forrás:Kéri, Katalin, „Nőkép és lánynevelés az 1960-as évek Magyarországon – a tantervek tükrében“, Acta Paedagogica (2002.4): 14-21
- 39., Forrás: Acsády Judit, „A huszadik század asszonya – A századforduló magyar feminizmusának nőképe“, Nagy Beáta, S. Sárdi Margit (szerk.), Szerep és alkotás – Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1997
- 40., Kibédi Varga Áron, „A nemek és a kultúra“. Korunk 3.10.(2000. okt.):5-14.
- 41., Pető Andrea (szerk.) Társadalmi nemek képe és emlékezete Magyarországon a 19-20-ik században. H.n.: Nők a Valódi Esélyegyenlőségért Alapítvány, É.n. (Budapest, 2003)
- 42., Modern magyar nőművészettörténet, Kijárat Kiadó, Budapest, 2000. A húszas, harmincas évek női művészete, Két megközelítési lehetőség: 31-32.
- 43., A Nemzeti Szalon új csoportkiállítása, Pesti Napló, 1931. 10. 30.
- 44., A Képzőművészeti Főiskola kiállítása, Új Nemzedék, 1924. 12. 18.
- 45., Csoportkiállítás a Nemzeti Szalonban, Budapesti Hírlap, 1931. 10. 30
- 46., Magyar Képzőművésznők Új Csoportja. Pesti Hírlap, 1931. 10. 30.

- 47., Modern magyar nőművészettörténet, Kijárat Kidó, Budapest, 2000, A modern női festészet jellegzetességei és a kritika, 40-41.
- 48., Márjás Viktor: A képzőművésznek új csoportjának bemutatkozása a Nemzeti Szalonban. Nemzeti Újság, 1931. 10. 30.
- 49., Forrás: Modern magyar nőművészettörténet, Kijárat Kidó, Budapest, 2000, Női szerepek, női ikonográfia: 46.
- 50., Forrás: Csorba Csilla. Magyar fotográfusnők 1900-1945-Egyenes úton egyedül. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2000
- 51., Forrás: Csorba Csilla, „A kísérletezéstől az önmegvalósításig – Magyar nő fotográfusok a századfordulón“. Nagy Beáta, S. Sárdi Margit (szerk.), 101-116.
- 52., Turai Hedvig, „Az önarkép Anna Margit munkáiban 1930-1944“. Művészettörténeti Értesítő. (1996. 1-2.)
- 53., Forrás: Nagy Katalin, Anna Margit. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1971.
- 54., Forrás: Frank János interjúja Vaszkó Erzsébettel. Idézetek olvashatók: A Magángyűjtők Galériájának 1999 április 15. és május 7. közötti kiállításához készült katalógusában
- 55., Modern magyar nőművészettörténet, Kijárat Kidó, Budapest, 2000, „Hittem, hogy férfi és nő: ember.“ – Forgács Hann Erzsébet: 22.
- 56., Modern magyar nőművészettörténet, Kijárat Kidó, Budapest, 2000, Anteusz Budafokon: Schaár Erzsébet: 28.
- 57., Forrás: Irigaray, Luce, „A nők diskurzusa, a férfiak diskurzusa“. Ford. Kádár Judit. Drozdik Orsolya (szerk.), 61-70.
- 58., Forrás: Nagy Katalin, Ország Lili. Budapest, Arthis, 1993
- 59., Emlékeztetve Szabó Marianne 1974-es a Szent István Király Múzeumban bemutatott *Történet (Életút)* c. kompozíciójára textilből, (bábukból) applikált hasonló témájú environmentjére, ami textilplasztikai törekvéseinek nagyszabású összefoglalása volt. A 24 méter hosszú, spirális háttérből és életnagyságú alakokból álló mű egy nő életének stációit idézte fel a születéstől a halálig. A néző belépve a kompozíció terébe, maga is részévé vált annak.
- 60., *A nubiaiak* (1987) gipszreliefjei homokból feltámasztottak, ott hagyva nyomukat a „sivatagban“. Férfiak és nők.
- 61., Modern magyar nőművészettörténet, Kijárat Kidó, Budapest, 2000. Keserű Katalin, „A második nem“: 76.

- 62., Új Művészet, 2008. szeptember, XIX. évf. 9. szám. Szombathy Bálint. Világok(h)arca . Deli Ágnes kiállítása, K.A.S. Galéria, 2008. IX.23-X.13.:28.
- 63., Modern magyar nőművészettörténet, Kijárat Kidó, Budapest, 2000. Sturcz János. Generációk, stratégiák, műtípusok: 78.-79.
- 64., I.m. 82.
- 65., I.m. 83.
- 66., Stáció 13. , 1991, Budapest Galéria, Stáció 16., 1992., Kisgaléria, Pécs, Stáció 20., 1994, Abbaye de Lépau, Le Mans
- 67., Forrás: Modern magyar nőművészettörténet, Kijárat Kidó, Budapest, 2000. Sturcz János. Generációk, stratégiák, műtípusok: 84.-88.
- 68., Nancy Spector kategóriájára nézve ld. Nancy Spector: Subtle bodies. In: Wounds. Between Democracy and Redemption in Contemporary visual arts. Issue 18. (1998): 34-37.
- 69., Forrás: Velencei Biennálé 97, Omnia mutantur, Hungarian Pavilion 1997
- 70., Ld. Pl. Joanna Lowry: Intimate distance. Contemporary visual arts. Issue 18. (1998): 34-37.
- 71., Forrás: Doane, Mary Ann, „Film és maszk – A női néző elmélete“. Ford. Jakab Enikő. Metropolis: Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat, Tematikus szám: Feminizmus és filmelmélet 4.4. (2000):24-37
- 72., Molnekamp-Wiltink, Ineke, „A női perspektíva szerepe Weöres Sándor Psyché és Esterházy Péter Tizenhét Hattyúk című művében“. Jelenkor (1994.6): 533-543.
- 73., Jastrzebska, Jolanta, „Archaizálás és intertextualitás-Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk“ Irodalomtörténeti Közlemények (1991.1):48-62.
- 74., Forrás: Hock Bea, Nemtan és pablikart, Praesens, 2003. A nőművészeti megszólalás kulturális és diszkurzív környezete: 15-57old.
- 75., Forrás: Kenneth Clark, The Nude. A Study of ideal Art, John Muray, London, 1956
- 76., Mónika Wucher, Magvas kiállítás, Eperjesi Ágnes és Várnagy Tibor munkái, Új Művészet, 1993/1
- 77., András Edit, Göbolyös Luca fotói elé. Göbolyös Luca fotókiállítása, Francia intézet, Budapest, 1996
- 78., Forrás: Sturcz János, A heroikus ego lebontása, Magyar Képzőművészeti Egyetem

## XVIII. Felhasznált irodalom

Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben, Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája Budapest 1999, ISBN: 9630367572

Hock Bea, Nemtan és publikart, Praesens, 2003, ISBN:963 219 5507  
Sturcz János, Janus félúton, Új Művészet Kiadó, 1999, ISBN:963 7792252, ISSN: 4195267

Sturcz János, A heroikus ego lebontása, Magyar Képzőművészeti Egyetem, ISBN: 9637032 029

Vissza a történelemhez, Emlékkönyv, Balogh Sándor 70. születésnapjára, Napvilág kiadó, Budapest, 1996, (Sipos Levente-A magyar nőmozgalom történetéről (1944-1956) ISBN: 963 85 557 34

Beke László, Medium elmélet, Balassi Kiadó, BAE Tartóshullám-intemredia, Budapest, 1997, ISBN: 963 506 145 5; ISSN: 0866-6717

András Edit, Kötéltánc, Tanulmányok az ezredvég amerikai képzőművészetéről, Korstárs művészeti tanulmányok, Művészet kiadó, 2001, ISBN: 963 7792 35X; ISSN: 14195267

Vízpróba, Kiállításorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában, 1995, Budapest : Óbudai Társaskör Galéria, [1997], ISBN: 963-04-7448-4

Modern magyar nőművészettörténet, szerkesztette: Keserű Katalin, Kijárat kiadó, Budapest, 2000, ISBN: 963-9136-56-7

A nő az ókori Keleten / Ilse Seibert ; [ford. Székely András] Budapest : Corvina Kiadó Vállalat ; Leipzig : Edition Leipzig, 1975, ISBN: 963-13-9009-9

Wenig, Steffen Nő az ókori Egyiptomban / Steffen Wenig ; [ford. Székely András] Budapest : Corvina Kiadó Vállalat ; [Leipzig] : Edition Leipzig, 1970

Szerep és alkotás : női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben / szerk. Nagy Beáta és S. Sárdi Margit, Debrecen : Csokonai Kiadó, cop. 1997, ISBN: 963-260-113-0

Velencei Biennálé 97, Omnia mutantur, Hungarian Pavilion 1997

Andrási Gábor, Pataki Gábor, Szűcs György, Zwickl András, Magyar képzőművészet a 20. században, Egyetemi könyvtár, Corvina kiadó, 1999, ISBN: 963 13 45 513; ISSN: 14190966

Hannes Böhringer, Kísérletek és tévelygések, Merve Verlag, 1993, szerkesztette Tillman J. A., 1995

Allan Kaprow, Assemblage, Enviromentek, Happeningek, Balassi kiadó

Amy Dempsey, A modern művészet története, Képzőművészeti kiadó, 2003, ISBN: 9633369177

Helena Reckitt, Peggy Phelan, Art and Feminism, Phaidon, 2002, ISBN: 0714835293

Body Art and land art, enviroment art, Phaidon

Replika 13/14; 1994 június, Férfiuralom

Replika 23/24, A multikulturalitás problémái: kisebbségi, etnikai, nemzetiségi és emberi jogok

Replika 23/24, Történet és identitás

Replika 1991/4, Az elkülönítő én modell feminista kritikái és racionális döntések elmélete

Replika, Az „új nő“, a feminizmus és a díszítőművészetek a múlt század végi Franciaországban, Debora Silverman

Kép-alá-írások, Művészek a művészetről, Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete és a Meridián – 2000 Kiadói, Oktatási és művészeti Bt., 2004, ISBN:963-8667-0-6

Re-produkciók, Elméleti írások és elemzések a kortárs művészetről, Magyar Alkotóművészek Egyesülete és a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt., ISBN: 963 8667 3 0

Richard Appignanesi-Chris Garatt, Ziauddin Sardar és Patrick Curry közreműködésével, Posztmodern 1995, ISBN: 963 79 48 97x

Rosalind Miles, Az idő leányai, Balassi Kiadó 2000, ISBN: 963 506 348 2; ISSN:1586-3344

Simone de Beauvoir, A második nem, Gondolat, Budapest, 1969

Aknai Tamás, Egyetemes művészettörténet 1945-1980, Dialóg Campus Kiadó, 2001, ISBN: 963 9123 38 2; HU ISSN 1417 7986; HU ISSN: 1418 1274

<http://www.femidok.hu/article.php?artid=200503071>

MKE DLA 02, Szerkesztette: Sólymos Sándor, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktoriskolájában elhangzott előadások, Első kötet, Kiadta a Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészetelméleti Tanszék, 2003

MKE DLA 02, Szerkesztette: Sólymos Sándor, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktoriskolájában elhangzott előadások, Második kötet, Kiadta a Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészetelméleti Tanszék, 2003

<http://www.nol.hu/cikk/382057>

Törzsi művészet 1., 2. / szerkesztette Bodrogi Tibor ; [írta Bodrogi Tibor et al.] ,  
Budapest : Corvina Kiadó Vállalat, 1981, ISBN: 963-13-0670-4

Kenneth Clark, Az akt, Tanulmány az eszményi formáról, Corvina, Budapest, 1986

András Edit, A test reprezentációja a kortárs magyar művészetben, (szerk. Andrási Gábor),

András Edit-Strucz János, A test szétesése, Café Babel, 1996/2

Csabai Márta – Erős Ferenc, Testhatárok és énhatárok, Budapest, József Műhely,  
2000

Michel Foucault, A szexualitás története I.-III. Atlantisz, Budapest, 1996-2001

Emily Martin, A test vége? Replika, 1997/28

Mike Featherstone-Mike Hepworth – Bryan S. Turner, A test. Társadalmi fejlődés,  
kulturális teória. József Műhely, Budapest, 1997

Sigmund Freud, Totem és tabu (1913), Göncöl Kiadó, Budapest, é.n.

Sigmund Freud, A szexuális élet pszichológiája, Cserépfalvi, Budapest, 1995

Julia Kristeva, Bevezetés a megalázottsághoz, Café Babel, 1996/2

(szerk.) Simon Taylor, *Abject Art., Repulsion and Desire in American Art.*  
Amalie Jones, *Body Art/Performing the Subject.* University of Minnesota Press,  
Minneapolis, 1998

Tracey Warr-Amelia Jones, *The Artist's Body.* Phaidon, London, 2000

Pernecky Géza, Produktivitásra ítélve? 2. rész, Balkon, 1996/3

(szerk.) Beke László-Hegyi Lóránd–Sinkovits Péter, Iparterv 68-80. Kiállítás az Iparterv  
dísztermében, Budapest, 1980

András Edit, Utazás testünk körül, Kiki Smith és Hesrkó Judit szobrairól, A.E.  
Kötéltánc, Tanulmányok az ezredvég amerikai képzőművészetéről, Új Művészet,  
Budapest, 2001

András Edit, Gőbolyös Luca fotói elé. Gőbolyös Luca fotókiállítása, Francia intézet,  
Budapest, 1996

Eperjesi Ágnes-Várnagy Tibor, Egy Könyv/Ein Buch, Stúdió Galéria Budapest,  
Kunsthalle, Hamburg, 1992

Mónika Wucher, Magvas kiállítás, Eperjesi Ágnes és Várnagy Tibor munkái, Új  
művészet, 1993/1



György Péter, Művészet és média találkozása a boncasztalon, Kulturtrade, Budapest, 1995

András Edit, Törésvonalak a kilencvenes évek Amerikájában, Kurátori kiállítás a MoMa-ban, Kötéltánc, Tanulmányok az ezredvég amerikai képzőművészetéről, Új művészet, Budapest, 2001

Bencsik Barnabás, Nagy Kriszta, (szerk.) Bojana Pejic, David Elliott, After the Wall, Vol. II. Art and Culture i post-Communist Europe, Moderna Museet, Stockholm, 1999

Merhán Orsolya, A mű és a pillanat, Új Művészet, 1999/4.

Tatai Erzsébet, Ami személyes és ami...Új Művészet, 200/6

Acsády Judit, „A huszadik század asszonya – A századforduló magyar feminizmusának nőképe”. *Szerep és alkotás. Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetekben*. Nagy Bea, S. Sárdy Margit (szerk.), Debrecen: Csokonai, 1997. 243-253.

Adamik Mária, „A Nagy Fehér Üzemmod”. Hadas Miklós (szerk.), 142-154.

Anderson, Pamela Sue, „Az interpretációk konfliktusa feminista olvasatban”. Ford. Balázs Imre József. *Korunk* 3.10 (2000. okt.): 83-91.

Andrási Gábor, „A peronőr közbeszól – Harminchét nőművész kiállítása Londonban”. *Új Művészet* (1997. ápr.): 6-17.

Babarczy Eszter, „Nők és feministák, avagy az aszimmetria szépségei [Beszélgetés]”. *Beszélő* (2000. ápr.)

Badinter, Elisabeth, „XY, avagy a férfi identitásról”. Ford. Mihancsik Zsófia. *Café Babel* (1994.4): 171-178.

Badinter, Elisabeth. *A szerető anya – Az anyai érzés története a 17–20. században*. Ford. Szekeres András. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 1999.

Bajner Mária, „Nemi előítéletek a nyelvben”. *A VIII. MANYE Konferencia előadásainak gyűjteménye*. Szombathely: n.k., 1999. 173-179.

Bálint Lilla, „Bicikli, charlestone és bubifrizura – A nőszerep a századfordulós német kultúrában”. *Huszonegy: Kulturális folyóirat* 2.4 (2001): 45-49.

Bán Zsófia, „A stílus maga a nő – Georgia O’Keeffe”. *Nappali ház* (1996.3): 70-85.

Bán Zsófia, „A test bukása és feltámadása (Mariette Pathy Allen: *Nemek határvidékén c. fotókiállításáról*)”. *Balkon* (2000.10)

Bán Zsófia, „Frieda Kahlo: A másik, aki ugyanaz”. *Café Babel* (1994.4): 60-68.

Bán Zsófia, „Test és vágy – amerikai divatvilág a századvégen”. *Nappali Ház* (1996.4)

- Bartky, Sandra Lee, „Foucault – a nőiesség és a patriarchális hatalom modernizációja”. Ford. Keresztes György. *Magyar filozófiai szemle* 36.3-4 (1992): 434-445.
- Bécsy Ágnes, „Alkotás és önvédelem – Virginia Woolf írói indulása”. Nagy Beáta, S. Sárdi Margit (szerk.), 125-137.
- Benjamin, Jessica, „Azonosság és különbözőség – Kísérlet a nemiség kialakulásának »tág körű« értelmezésére”. Ford. Battyán Katalin, Vajda Júlia. Csabai Márta, Erős Ferenc (szerk.), 275-294.
- Bhabha, Homi K., „A Másik kérdése – sztereotípa, diszkrimináció és a kolonializmus diskurzusa”. Ford. Sári László. Bókay Antal et. al. (szerk.), 630-643.
- Bicskei Éva, „»A női osztály« – Nők az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezdében, 1871 és 1908 között”. Szőke Anikó, Blaskóné Majkó Katalin (szerk.), *A Mintarajztanodától a Főiskoláig*. Budapest: Balassi, 2002. 169-185.
- Bicskei Éva, „»Élő fejminták« és modellek – A figurális alakrajz oktatásának elmélete és gyakorlata a Mintarajztanodában”. Imre Györgyi (szerk.): *Az akadémikus akt a magyar művészetben*. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria (Kiállítási katalógus), 2004.
- Bicskei Éva, „Műkedvelés és professzionalizáció között – Nők képzőművészeti oktatásának intézményesülése az első világháborúig”. *Korall: Társadalomtörténeti folyóirat* 13 (2003. szeptember): 5-29.
- Bokor Zsuzsa, „Nemek kutatása Délkelet-Európában (Miroslav Jovanovic, Slobodan Naumovic, eds., *Gender Relations in South Eastern Europe – Historical Perspectives on Womanhood and Manhood in 19th and 20th Century*)”. *Korall: Társadalomtörténeti folyóirat*. 13. (2003.szept): 199-202.
- Bourdieu, Pierre, *Férfiuralom*. Ford. N. Kiss Zsuzsa. Társtudomány Kismonográfia. Budapest: Napvilág, 2000.
- Bürger, Christa, „A nők dilettantizmusa”. *Helikon* (1994.4): 510-18.
- Butler, Judith, „Esetleges alapok – A feminizmus és a »posztmodern« kérdés”. Ford. Örlösy Dorottya. *Thalassa. Pszichoanalízis–Társadalom–Kultúra* (1997.1): 11-31.
- Butler, Judith, „Esetleges alapok – A feminizmus és a »posztmodern« kérdés”. Ford. Örlösy Dorottya. Csabai Márta, Erős Ferenc (szerk.), 256-274.
- Butler, Judith, *Jelentős testek – A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet, Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2005.
- Café Babel* Tematikus szám: Férfi–nő. (1994.1–2, tavasz-nyár).
- Chodorow, Nancy J., „Feminizmus, nőiség és Freud”. Ford. Örlösy Dorottya. *Thalassa. Pszichoanalízis–Társadalom–Kultúra* (1996.1): 37-52.

Chodorow, Nancy J., „Feminizmus, nőiség és Freud”. Ford. Örlósy Dorottya. Csabai Márta, Erős Ferenc (szerk.), 146-160.

Chodorow, Nancy J., *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*. Ford. Csabai Márta, Kende Anna, Örlósy Dorottya, Szabó Valéria. Budapest: Új Mandátum, 2000.

Cixous, Hélène, „A medúza nevetése”. Ford. Kádár Krisztina. Kiss Attila Atilla et. al. (szerk.), 357-380.

Connell, Robert W., „A társadalmi nem elmélete”. Tóth László (szerk.), 46-61.

Corrigan, Philip, „A maszkulinitás mint jog”. Ford. Huba Miklós. Hadas Miklós (szerk.), 106-120.

Csabai Márta, Erős Ferenc (szerk.), *Freud titokzatos tárgya: Pszichoanalízis és női szexualitás. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 1997.

Csontos János, „Orlando titkos naplójából – Virginia Woolf önéletrajzi írásai”. *Magyar Nemzet* (2000. febr. 17.): 10.

Csorba Csilla, „A kísérletezéstől az önmegvalósításig – Magyar nő fotográfusok a századfordulón”. Nagy Beáta, S. Sárdi Margit (szerk.), 101-116.

Csorba Csilla. *Magyar fotográfusnők 1900–1945 – Egyenes úton egyedül*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2000.

Czigány Magda, „Nyájas múzsákból öntudatos amazonok? – Nők a huszadik század művészetében”. *Holmi* (2002.3): 309-325.

Darabos Enikő, „Mit akar a nő?” *Alföld* (2002.10)

Daston, Lorraine, Katharine Park, „A hermafroditák és a természet rendje – A bizonytalan nemiség kérdése a kora újkori Franciaországban”. Ford. Friedrich Judit. *Replika* Tematikus szám: Test/kép 28 (1997. dec.): 59-76.

De Lauretis, Teresa, „Női filmek új megközelítésben – Esztétika és feminista filmelmélet”. Ford. Beck András. *Metropolis: Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat* Tematikus szám: Feminizmus és filmelmélet 4.4 (2000): 54-68.

Doane, Mary Ann, „Film és maszk – A női néző elmélete”. Ford. Jakab Enikő. *Metropolis: Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat* Tematikus szám: Feminizmus és filmelmélet 4.4 (2000): 24-37.

Doane, Mary Ann, „Technofília – Technika, reprezentáció és a női”. Ford. Pásztor Péter. Drozdik Orsolya (szerk.), 167-190.

Dragon Zoltán, „Kép, funkció és struktúra – A nő Szabó István filmjeiben”. *Metropolis: Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat* Tematikus szám: Feminizmus és filmelmélet 4.4 (2000): 88-100.

- Drakulic, Slavenka, „Egy keleti feminista nyugaton”. *2000* 1995.5: 42-45.
- Drozdik Orsolya (szerk.), *Sétáló agyak – Kortárs feminista diskurzus*. Léda Könyvek. Budapest: Kijárat Kiadó, 1998.
- Drozdik Orsolya, „Kulturális amnézia, avagy a történelmi seb – A feminizmusról”. *Balkon* (1995.1): 4-7.
- Drozdik Orsolya, „Vallomás (utószó)”. Drozdik Orsolya (szerk.), 241-259.
- Dworkin, Ronald, „A nők és a pornográfia”. Ford. Heil Tamás. *Café Babel* (1994.11): 33-42.
- Ealy, C. Diane. *Női kreativitás – A leleményes női elme*. Budapest: Édesvíz, 1999.
- Elias, Norbert, „Változások a nő és a férfi kapcsolatát illető beállítottságban”. Tóth László (szerk.), 170-188.
- Fábrí Anna (szerk.), *A nő és hivatása – Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből, 1777-1865..* Budapest: Kortárs Kiadó, 1999.
- Fábrí Anna, „Mikszáth nőalakjai”. *Holmi* (1998.1)
- Featherstone, Mike, „A test a fogyasztói kultúrában”. Featherstone, Mike et. al. *A test*. 70-107.
- Featherstone, Mike, Mike Hepworth, Bryan S. Turner. *A test: Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. Ford. Erdei Pálma. Józseveg Könyvek. Budapest: Józseveg Kiadó, 1997.
- Foucault, Michel, *A szexualitás története – A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Budapest: Atlantisz, 1996.
- Gács Anna, „Médiámának szeretője (Virginia Woolf: *Egy jó házból való angol úrilány*)”. *Holmi* 13.7 (2001. jún.): 975-981.
- Gálig Zoltán, „»Nem nőies kacérkodás a művészettel« – Hölgylválasz: az Új Nyolcak és köre”. *Új Művészet* 10.4. (1999): 19-22, 44.
- Gellér Katalin, „A szecessziós művészet nőképe”. Nagy Beáta, S. Sárdi Margit (szerk.), 234-242.
- Hadas Miklós (szerk.), *Férfiuralom – Írások nőkről, férfiokról, feminizmusról*. Budapest: Replika Kör. 1994.
- Hadas Miklós, „Hímnem – nőnem”. Hadas Miklós (szerk.), 246-264.
- Haraway, Donna J., „Magzat: Virtuális tükör az új világrendben”. Drozdik Orsolya (szerk.), 73-165

Haraway, Donna, „Kiborg-kiáltvány – Tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években”. Ford. Bocsor Péter. Bókay et. al. (szerk.), 503-519.

Hock Beáta, „»Makacs és zavarbaejtő történelmi újrakezdés« – A *Psyché* és a *Tizenhét hattyúk* (újabb) lehetséges feminista olvasatai”. *Palimpszeszt* 19. (2002. dec.): [http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/19\\_szam/03.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/19_szam/03.html)

Hollósi Laura, „Nőfilmek – nemcsak nőknek”. *Metropolis: Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat* Tematikus szám: Feminizmus és filmelmélet 4.4 (2000): 69-87.

Horney, Karen, „Menekülés a nőiség elől”. Ford. Battyán Katalin. *Thalassa: Pszichoanalízis–Társadalom–Kultúra* (1996.1): 7-20.

Horváth Györgyi, „Tapasztalás, hitelesség, referencialitás – A *Psyché* és a *Csokonai Lilit* ért kritikákról”. *Literatúra* (1998.4): 417-427.

Huyssen, Andreas, „A tömegkultúra mint nő – a modernség másikja”. *Kalligram* Tematikus szám: A modernség neve (2002.9): 19-29.

Irigaray, Luce, „A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége”. Ford. Miklós Barbara. Csabai Márta, Erős Ferenc (szerk.), 225-236.

Irigaray, Luce, „A nők diskurzusa, a férfiak diskurzusa”. Ford. Kádár Judit. Drozdik Orsolya (szerk.), 61-70.

Irigaray, Luce, „A nők genealógiájának semmibevétele”. Ford. Kádár Judit. Drozdik Orsolya (szerk.), 51-59.

Irigaray, Luce, „Az elfeledett női kultúra”. *Nőszemély* (1998.1)

Jastrzebska, Jolanta, „Archaizálás és intertextualitás – Csokonai Lili: *Tizenhét hattyúk*”. *Irodalomtörténeti Közlemények* (1991.1): 48-62.

Joó Mária, „Simone de Beauvoir filozófiája és *A második nem*”. *Pro Philosophia Füzetek: Történet- és kultúrtörténetbölcseleti al-manah* 35 (2003): 35-55.

Kéri, Katalin, „Női időtöltések száz évvel ezelőtt”. *Valóság* (1997.3): 36-44.

Kéri, Katalin, „Női lapok a 18-19. század Európájában”. *Világtörténet* (1997.ősz-tél): 74-78.

Kéri, Katalin, „Női szépségápolás az iszlám középkori világában”. *Világtörténet* (2002.tavaszi-nyári): 3-20.

Kéri, Katalin, „Nők a fátyol mögött – Művelt nők a középkori al-Andalúzban”. *Valóság* (1998.8): 64-71.

Kéri, Katalin, „Nőkép és lánynevelés az 1960-as évek Magyarországon – a tantervek tükrében”. *Acta Paedagogica* (2002.4): 14-21.

- Keserű Katalin, „Vita megjegyzések nélkül”. *Új Művészet* (2001. febr.)
- Kibédi Varga Áron, „A nemek és a kultúra”. *Korunk* 3.10 (2000. okt.): 5-14.
- Kiczková, Zuzana, „A nő mássága a nő identitása?”. *Kalligram* (1995.7-8): 37-48.
- Küllös Imola, (szerk.), *Hagyományos női szerepek – Nők a populáris kultúrában*. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, Szociális és Családügyi Minisztérium, 1999.
- Kurtzweil, Edith, „A posztmodern feminizmus Amerikában”. Ford. Hárs György Péter. Csabai Márta, Erős Ferenc (szerk.), 90-116.
- Kurtzweil, Edith, „Az amerikai feminizmustól a francia pszichoanalitikus feminizmusig”. Ford. Hárs György Péter, Pándi Gabi. Csabai Márta, Erős Ferenc (szerk.), 63-89.
- Laqueur, Thomas, *A testet öltött nem – Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Ford. Barát Erzsébet, Sándor Bea, Szabó Valéria, Tóth László. Budapest: Új Mandátum, 2002.
- Mead, Margaret, *Férfi és nő – A két nem viszonya a változó világban*. Ford. András László, Vajda Endre. Szerk., válogatta, az utószót és a jegyzeteket írta Bodrogi Tibor. Budapest: Gondolat, 1970.
- Molnekamp-Wiltink, Ineke, „A női perspektíva szerepe Weöres Sándor *Psyché* és Esterházy Péter *Tizenhét hattyúk* című művében”. *Jelenkor* (1994. 6): 533-543.
- Mulvey, Laura, „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”. Ford. Juhász Vera. *Metropolis: Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat* Tematikus szám: Feminizmus és filmelmélet 4.4 (2000): 12-23.
- Mulvey, Laura, „Vizuális öröm és narratív film”. Ford. Muráth Rita. Bókay et. al. (szerk.), 560-568.
- Nagy Beáta, S. Sárdi Margit (szerk.), *Szerep és alkotás – Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1997.
- Nagy Katalin, *Anna Margit*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1971
- Nagy Katalin, *Országgh Lili*. Budapest: Arthis, 1993
- Nagy, Beáta 2003 „Az otthon művészetének művelése”. Női szerepek a Gödöllő művésztelepein”. Gödöllő: Gödöllői Múzeum, 2003.
- Pető Andrea (szerk.) *Társadalmi nemek képe és emlékezete Magyarországon a 19-20. században*. H.n.: Nők a Valódi Esélyegyenlőségért Alapítvány, É. n. [Bp., 2003]
- Pócs Éva (szerk.), *Demonológia és boszorkányság Európában*. Studia Ethnologica Hungarica I. Budapest: L'Harmattan–PTE Néprajz tanszék, 2001.

Pollock, Griselda, „A modernség és a femininitás helyei”. *Kalligram* Tematikus szám: A modernség neme (2002.9): 55-66.

Reed, Evelyn, „Claude Lévi-Strauss tévképzetei – »A rokonság elvi struktúrái«-ról”. Ford. Kádár Judit. Drozdik Orsolya (szerk.), 191-239.

Séllei Nóra, „Virginia Woolf és az önéletírás (lehetetlensége)”. *Alföld* (2001.9): 47-71.

Silverman, Debora, „Az »új nő«, a feminizmus és a díszítőművészetek a múlt század végi Franciaországban”. *Replika* 35 (1999. ápr.): 79-88.

Simon Izabella, „Narratív szövegnők szerep- és íráslehetőségei férfi szerzők műveiben”. <http://gender.bkae.hu/genderkonf2003.php#vazlat> (pdf)

Spivak, Gayatri Chakravorty, „Feminizmus és dekonstrukció – Ismét: Egyezkedések”. Ford. Máthé Andrea, Pásztor Péter. Drozdik Orsolya (szerk.), 9-49.

Turai Hedvig, „Az önarckép Anna Margit munkáiban 1930–1944”. *Művészettörténeti Értesítő*. (1996.1-2.)

Várhelyi Ilona, „Női szerepek a Bibliában”. Nagy Beáta, S. Sárdi Margit (szerk.), 17-30.

Vértési Lázár, „Nemiség, polgári kultúra és fogyasztói magatartás (*Gender, Civic Culture and Consumerism – Middle Class Identity in Britain, 1800–1940*)”. *Korall: Társadalomtörténeti folyóirat*. 13. (2003.szept): 193-198.

Virginás Andrea, „(Sz)épség? – Naomi Woolf: *A szépség kultusza*”. *Korunk* 3.10 (2000.okt): 117-119.

Vörös Éva, „A nők és a teológia a század első felében a történelmi Magyarországon”. Nagy Beáta, S. Sárdi Margit (szerk.), 290-297.

Wolf, Naomi, *A szépség kultusza*. Ford. Follárdt Natália. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1999.

Woolf, Virginia, *Saját szoba*. Ford. Bécsy Ágnes. Mérleg Könyvek. Budapest: Európa, 1986.

Zimmermann, Susan, „Hogyan lettek feministák?”. *Eszmélet* 32. 57-93.

Zsadányi Edit, „Narrativitás, szubjektivitás és nemi identitás”. *Alföld* (2001.12): 63-77.

Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnef, *Művészet a 20. században, Festészet, Szobrok és objektumok, Új médiumok, Fotográfia*, Taschen/Vince Kiadó 2004

<http://www.digibodies.org/works/drozdik.html>

[http://www.upress.umn.edu/Books/C/cixous\\_newly.html](http://www.upress.umn.edu/Books/C/cixous_newly.html)

Levéltári (kéziratos) források:

Magyar Országos Levéltár, Budapest:

P999 Feministák Egyesülete 1. Újságkivágatok 1906-1959.

41. tétel 29. cs.

2. Jegyzőkönyvek 1906-1949.

1. tétel 1. cs.

3. Vegyes külföldi levelezés 1905-1925.

9. tétel 11. cs.

4. Újságkivágat-gyűjtemények 1904-06.

40. tétel 21. cs.

1907. jan.-szept. 40. tétel 22.cs.

1907-08. 40. tétel 23. cs.

Országos Széchényi Könyvtár és Múzeum Kézirattára:

Sajtótermékek:

A Hét (1890-1914)

Az Ujság (1907)

Divat Ujság (1894)

Élet (1892)

Június (1893)

Képes Családi Lapok (1885)

Kerékpár-Sport (1896-1900)

Magyar Háziasszony (1882-1890)

Magyar Könyvszemle (1979)

Magyar Lányok (1895)

Nemzeti Nőnevelés (1880-1914)

Nők Lapja (1872)

Nővilág (1860-1864)

Pécsi Figyelő (1872-1900)

Pécsi Közlöny (1896-1900)

Pesti Napló (1907)

Tájékoztató (1879-1880; 1882)

Uj Idők (1895-1908)

Uj Regélő (1870)

Unitárius Közlöny (1902)

Vasárnapi Ujság (1872-1914)

Gratz Gusztáv: A dualizmus kora: Magyarország története 1867-1918. 1-2.

(Akadémiai, Bp., 1992.)

Gyáni Gábor: Család, háztartás és városi cselédség (Magvető, Bp., 1983.)

Horváth Zoltán: Magyar századforduló. A második reformnemzedék története

1896-1914. (Gondolat, Bp., 1961.)

Magyarország története tíz kötetben 7/1-2. 1890-1918. (Főszerk.: Hanák

Péter; Akadémiai, Bp., 1988.)

Nyugat-európai gazdaság- és társadalomtörténet (Osiris, Bp., 1995.)



Magyar nőtörténeti monográfiák:

Aranyossi Magda: Lázadó asszonyok - A magyar nőmunkásmozgalom története 1867-1919 (Kossuth, Bp., 1963.)

Böder Andor: A nő biológiai szerepe a társadalomban 2. k. (Bp., 1968.)

B. Tóth Matild: A magyar nők jogainak fejlődése (Táncsics, Bp., 1964.)

F. Dózsa Katalin: Letűnt idők, eltűnt divatok 1867-1945 (Gondolat, Bp., 1989.)

Kertész Magda: A szüfrazettek (Kossuth, Bp., 1979.)

Kovács Judit: Utazás a női egyenjogúság körül (Kossuth, Bp., 1966.)

N. Szegvári Katalin: Út a nők egyenjogúságához (MNOT, Kossuth, Bp., 1981.)

Nagyné Szegvári Katalin: A nők művelődési jogaiért folytatott harc hazánkban 1777-1918 (KJK, Bp., 1969.)

Nagyné Szegvári Katalin-Ladányi Andor: Nők az egyetemeken (FPK, Bp., 1976.)

Nők és férfiak - hiedelmek és tények (Szerk., bevez.: Koncz Katalin, MNOT, Kossuth, Bp., 1985.)

The role of women in the history of science, technology and medicine in the 19th and 20th c. I. k. (Veszprém, 1983.)

Egyéb források:

A magyar urinő - Holczer csász. és kir. udv. és kamarai szállító cég negyvenéves fennállásának évfordulója alkalmából 1869-1909 (Az Ujság c. lap karácsonyi melléklete, Bp., é. n.)

A nők választójoga - A magyarországi symbolikus nagypáholynak Budapesten írta: "László király" (Nagyvárad, 1907.)

A szépség művészete (Bp., 1900.)

Alvinczy Sándor: A francia nők (Lampel, Bp., 1893.)

Anyák könyve - Aranytanácsok anyák és háziasszonyok számára az élet minden viszonyai között - A tapasztalati élet nagy könyvéből tallózta egy magyar anya (Méhner Vilmos kiadása, bp., 1883.)

Baboss László: Nők könyve - Amulettek a nők szellemi, erkölcsi és társadalmi életéből (Fishel, Nagy-kanizsa, 1902.)

- Báttaszéki Lajos: A nők a magyar jogban (Hollósy és Tichy könyvnyomdája, Nagyvárad, 1872.)  
 Benedek Aladár: Milyenek a nők? (Pest, 1875.)
- Beniczky Irma: Egy emancipált nő I-II. (Bartalits, Pest, 1865.)
- Beniczky Irma: A nők hivatása (Heckenast G., Pest, 1870.)
- Beniczky Irma: A magyar nők házi naptára 1876 szökőévre (Bp., 1875.)
- Beniczky Irma, K.: A divat szélsőségei - Műveltség és erkölcs-történeti kútfők nyomán (Franklin Társulat, Bp. 1876.)
- Beniczky Irma, K.: A mindennapi életből - a nőknek I-II. (Franklin, Bp., 1876.)  
 Beniczky Irma, K.: gyakorlati széptan - Tekintettel a házi életre (Franklin, Bp., 1876.)
- Beniczky Irma: A nők apró kötelmei - s ezek fontossága az életben (Franklin, Bp., 1877.)
- Csáky Albinné, gróf: A Nőkérdés - A Mária Dorothea-egylet Tíz éves fennállásának ünnepe (Bp., 1895.)
- Cserey Farkas: A magyar és székely asszonyok törvénye (Kolozsvár, 1800.)
- Egy nagyvilági hölgy (Wohl Janka): Az otthon (Athenaeum, Bp., 1882.)  
 Emléklap az országos Nőképző-egyesület negyedszázados örömmünnepeiről - 1893. márc. 25. (Bp., 1893.)
- Gáspárné Dávid Margit: A divat története 1765-1920 (Bp., 1923.)
- Geőcze Sarolta: Tanulmányok a magyar társadalom életéből (Bp., 1896.)
- Gerando Antonina, De: Nőtán, vagy az asszonyi hivatás tudománya (Stein János, Kolozsvár, 1880.)
- Gerando Antonina, De: Háztartástan vagy A Nő legszükségesebb életismereteinek rövid előadása (Légrády testvérek, Bp., 1883.)
- Gerando Antonina, De: A női élet (Kolozsvár, 1892.)
- Gerando Antonina, De: A ki másra gondol - Egy felsőbbrendű társadalom első a-b-c-je (Légrády testvérek, Bp., 1897.)
- Gerando Antonina, De: A nő szerepe a mai középoktatásban minálunk (Ellenzék Könyvnyomda, Kolozsvár, 1904.)
- Gonda Béla: A fiatal lány otthon (Bp., 1917.)

- Gyulay Béla: Nőnevelés - Útmutatás a nőnevelés- és nőképzésben (Kiadja ifj. Nagel Ottó, Bp., 1884.)
- Harkányi Ede: A holnap asszonyai (Politzer, Bp., 1905.)
- Hasznos tudnivalók innen-onnan - Összegejtötte: Vajda Ferencz 1899. (Szerk.: Juhász István, Magvető, Bp., 1986.)
- Holzer Sándor: A magyar úrinő (Bp., 1909 .)
- Horváth József: Tanulmányok a nőemancipatio köréből, a művelt és gondolkodó közönség számára (Réthy Lipót és fia, Arad, 1881.)
- Ignotus: Emma asszony levelei - Egy nőimitátor a nőemancipációért (Magvető, Bp., 1985.)
- Jánossy Gábor: A feminizmus Magyarországon (A szerző kiadása, Szombathely, 1911.)
- Jósika Júlia: Pályavezető - fiatal leányok számára (Franklin, Bp., 1885.)
- Kováts Gy.: A házasságkötés Magyarországon (Athenaeum, 1893.)
- Máday Andor: A női munka (Pallas Rt., Bp., 1899.)
- Máday Andor: A magyar nő jogai - a múltban és jelenben (Athenaeum, Bp., 1913.)
- Magyar hölgyek életrajzai - 7. füzet: Dobó Klára, Déryné (Szerk.: Erdődi Sándor; Pozsony-Bp., é. n.)
- Mandel Károly: A nőkről szóló magyar törvénycikkek Szent Istvántól napjainkig (1000-1928) (Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Bp., 1929.)
- Márki Sándor: A nők emancipációja (Kókai Lajos kiadása, Bp., 1874.)
- Mársits Rozina: A XX. század asszonya (Lampel, Bp., 1901.)
- Mayer Béla: A nőkérdés keresztény szempontból tekintve (Bp., 1902.)
- Medve Imre: A magyar gazdasszony teendői a közéletben, házban és konyhában (Heckenast, Pest, 1872.)
- Medve Imre: Magyar gazdasszony teendői (Bp., 1875. II.k.)
- Nők Albuma - A Magyar Hírlap naptár-ajándéka (Szerk.: Márkus Miksa, Bp., 1912.)
- Prohászka Ottokár: Uri és női divatmorál - beszédje a VI. kath. nagygyűlésen - ajándékul a magyar ifjúságnak (Orsz. kath. Szöv., Bp., 1906.)
- Radvánszky B.: Magyar családélet és háztartás (Bp., 1887.)
- Roboz István: A tükörből (Kaposvár, 1880.)

Schatter Gyula: Nélkülözhetetlen ismeretek könyve lányok számára (Bp., 1875.)

Siklóssy László: A polgári erkölcs (Táltos, Bp., 1921.)

Sikor József: Házasodjunk! (Franklin, Bp., 1876.)

Somogyi Géza: A nőkérdés - hazai viszonyainkra való tekintettel (Igló, 1879.)

Stella (Stern Ármin): Nőkről nőknek (A Pécsi Figyelő Kiadása, Pécs, 1897.)

Szabó József: A nők felsőbb oktatása (Kolozsvár, 1902.)

Szabó Richárd: Nők világa (Petrik Géza kiadása, Pest, 1871.)

Szalai Pál: A magyar nők védelméről (Markovits és Garai tsv.; Bp., 1901.)

Szerényi Endre: A női emancipatio - Társadalmi, politikai, történelmi, statisztikai, paedagogiai és nemzetgazdászati érvekkel támogatja Szerényi Endre (Czéh Sándor, Győr, 1872.)

Tauffer Vilmos: A szülészet (bábaügy) állása hazánkban mint a gyermek és gyermekágyasok nagy halálozásának egyik tényezője. Javaslatok a szülésznői intézmény fokozatos fejlesztésére. (Bp., 1891.)

Veres-Beniczky Hermin: Nézetek a női ügy érdekében (Bp., 1868.)

Weininger: Nő vagy karakter (1903)

Wilhelm Francziska: Gyakorlati irányok a nőnevelés terén (Iskolai konyhák, főzés, tanítás) (Bp., 1903.)

Cathrein Győző: a női kérdés (Gallovich Jenő fordító saját kiadása, Bp., 1904.)

Gide Pál: A nők joga II. k. - Tanulmány a nő magánjogi helyzetéről a régi és új jogban (MTA, Bp., 1886.)

Gilman, Charlotte Perkins: A nő gazdasági helyzete - A férfi és nő közötti gazdasági viszonyról, mint a társadalmi evolúció tényezőjéről (Poltzer, Bp., 1906.)

Lewald Fanni levelei a nők munkaképesítéséről (Vodianer F.; Pest, 1872.)

Schweiger-Lerchenfeld Amand: a nővilág (Mach H. és társa, Bp., 1882.)

Stuart Mill, John: A nő alárendeltsége (Szatmár, 1876.)