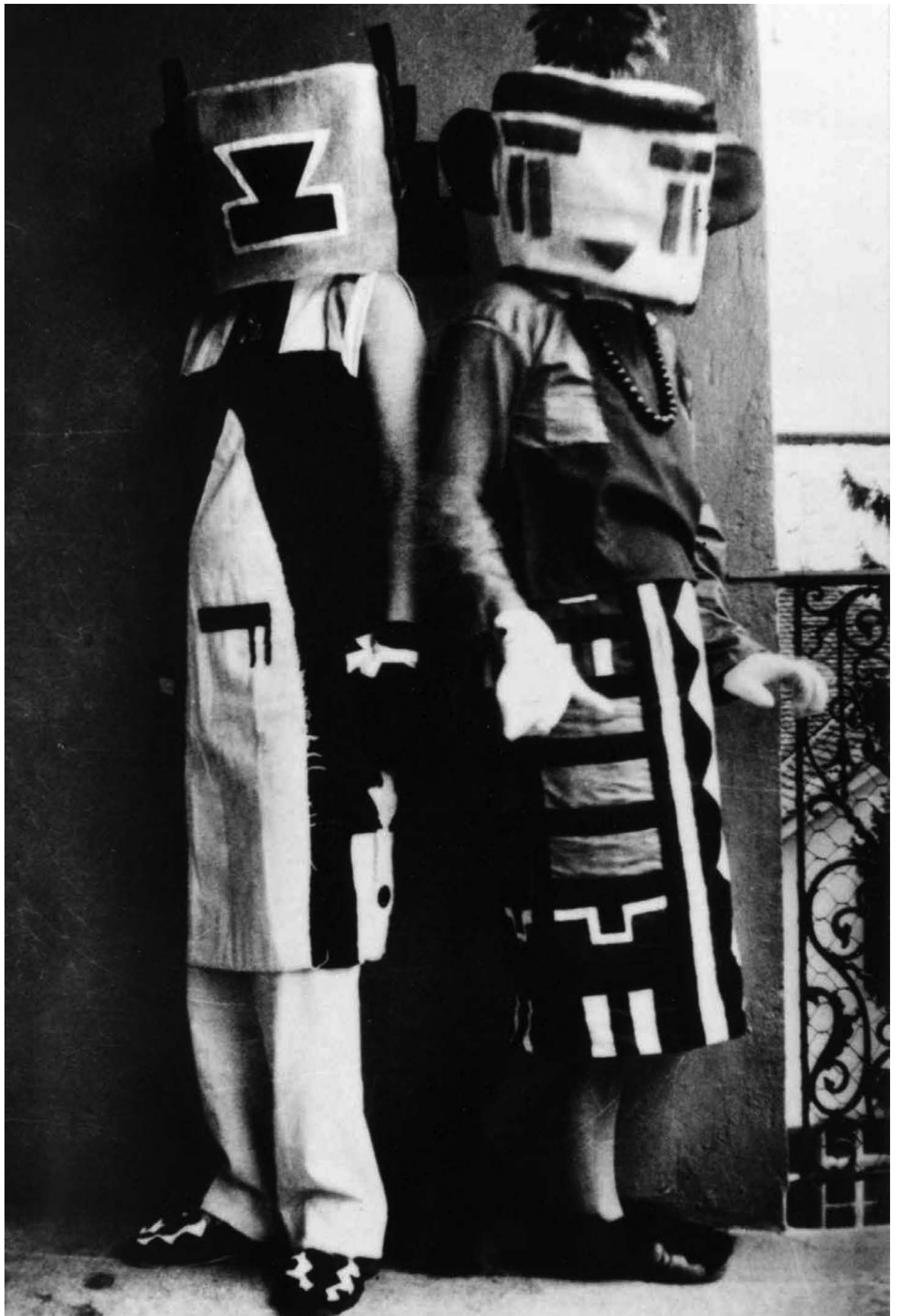


EZ NEM KUNSZT

Az ÚjMűvészet elméleti melléklete 21/4



Nemek és igenek



KEDVES OLVASÓ!

Női művészet, feminista művészet, nőművészet – aktuális mellékletünkben szó esik a fogalmak történeti háttéréről, kezdve a 19. századi vélekedéstől, miszerint a „női művészet” alacsonyabb rendű – inkább iparművészeti – kategória, és amely, látni fogjuk, még a 20. században is tartotta magát (meglepetésre még a Bauhausban is). Bár a 20. századi feminizmus egymást követő hullámai, illetve a nőknek az alapvetően patriarchális értékrend szerint működő művészeti életben való alternatív megnyilvánulási kísérletei (például a performansz- és akcióművészet) hatására a tabuk lassan kezdtek megdőlni, és a 2000-es évektől a világ legnagyobb múzeumi rendeztek nőművészek alkotásaiból gigakiállításokat, valamint elkezdődött az elfeledett női alkotók életműveinek a feldolgozása, a trendek oly mértékben – legalábbis mára még – nem változtak meg, hogy ez a műkereskedelemben is látványos áttörést hozott volna.

A korai feminista művészek a nő saját testi tapasztalatait, érzéseit és vágyait helyezték művészetük fókuszába, a nőkkel kapcsolatos konnotációk vizuális megjelenítésével foglalkoztak. Ezek a témák, mint erről több tanulmány is szól kiadványunkban, még ma is jelen vannak, kiegészülve a vizuális nyelvi kifejezést gazdagító új technikákkal, műfajokkal. Míg a múltban a nők nem, vagy csak korlátok között vehettek részt a művészeti oktatásban, ma már lényegesen több nő tanul a művészeti egyetemeken – azonban ezt a női-férfi arányt furcsa mód nem tapasztaljuk a galériák által képviselt művészeket illetően.

S miközben ezek az aránytalanságok, úgy tűnik, még nem egyenlítődték ki maradéktalanul, egyre inkább a nemi identitás új, alapvető problémafelvetései kerülnek előtérbe, megdöntve a biológiai nemek alapján való kérdésfelvetések létjogosultságát.

A szerkesztőség

TARTALOM

4

Rudolf Anica
Nők a piacon

Női alkotók műkereskedelmi szerepléséről

9

Taylor Patrick
Valahol el kellett kezdeni

Interjú Kopeczky Rónával

12

Molnár Ráhel Anna
Homályosítják a látásunkat

Nőművészek perifériás látószögben

14

Garami Gréta
Amikor a feminista anyává válik

Fajgerné Dudás Andrea No Fomo című kiállítása

18

Pataki Gábor
Törések és ragasztások

Kopócsy Anna: Új Nyolcak

20

Mészáros Flóra
Nők az Abstraction-Créationban

A Párizsi absztraktok című tárlat apropóján

23

Széplaky Gerda
Énrombolás és testtudat

Női alkotók betegségreprezentációi

28

Sirbik Attila
Műtárgyként létezni

Interjú Ladik Katalinnal

34

Bordács Andrea
Ada Lovelace követői

Nők és technológia

38

Jankó Judit
A művészek megálmodják a jövőt

Beszélgetés Boros Violával

NŐK A PIACON

absztrakt anonim

három százalék

ismeretszerzés

műkereskedelem

piac siker váltás

NŐI ALKOTÓK MŰKERESKEDELMI SZEREPLÉSÉRŐL

Martos Gábor évtizedek óta műkereskedelemmel foglalkozik. Első könyve, a *Műkereskedelem - Egy cápa ára*, 2013-ban jelent meg a Typotex gondozásában, a műkereskedelem világába való bevezetést célozta. Ezt követte 2018-ban a második kötet, az „*Ilyet én is tudok*”, amely az absztrakt, nonfiguratív művészek műkereskedelmi szereplését járta körül. Már akkor felmerült a szerzőben a gondolat, hogy e kettő mellé egy harmadikat is írna, amely újabb szeletet ragadna ki a műkereskedelem nagy területéről, ez pedig a női alkotók szereplése. A könyv 2021 júniusában jelent meg.^A Bordács Andrea esztétával, műkritikussal, nőművészet-kutatóval, Makláry Kálmán műkereskedővel és a könyv szerzőjével beszélgettem.^B

Martos Gábor: Miután nagyon régóta foglalkozom a műtárgypiac elméleti kérdéseivel, folyton azt látom, hogy a műkereskedelemben a férfiak és a nők munkáinak az árai között a különbség annyira szembetűnő, hogy emellett nem lehet elmenni. Már az elején szeretném hangsúlyosan előrebecsátani, hogy - ahogy nagyon sokan, úgy - én magam is azt vallom, hogy nincs olyan, hogy női művészet. Művészet van, az meg a kromoszómák alapján dől el, hogy aki ezt csinálja, azt éppen hová soroljuk. Tehát nincs női művészet. Ha viszont az én műkereskedelem-központú szempon-tomból nézem, akkor felmerül, hogy vajon miért sokkal kevesebb női művészt ismerünk a világon, és Magyarországon is. Sokkal kevesebben forognak a műkereskedelemben, akik pedig forognak, azoknak az árai sokkal alacsonyabbak. Persze lehet erre azt mondani, hogy az egyik művész sokkal tehetségesebb, mint a másik, és az egyik véletlenül férfi, a másik meg véletlenül éppen nő. De azért, ha azt nézzük, hogy a világ ma legdrágább műtárgyának - amelyet „természetesen” egy férfi, Leonardo da Vinci készített - az ára sokkal több, mint ha a világ háromszáz legdrágább női alkotója legdrágábban eladott képei-nek az árát összeadjuk, akkor azt kell mondjam, hogy ez biztos, hogy nincs arányban egymással.

Ezer példa van a könyvben, most hadd idézzek csak egyet. Azt mondta 1937-ben Hans Hofmann Lee Krasner-nek, akit festeni tanított - Lee Krasner Jackson Pollocknak volt a felesége; ma már a művészettörténet úgy tartja, hogy nagyjából ugyanolyan fontos résztvevője volt az amerikai absztrakt expresz-szionizmusnak, mint Pollock, miközben



Pollocknak a legmagasabb ára 200 millió dollár, Lee Krasneré meg 11,5 millió felett van egy kicsivel -, szóval, Hofmann megállt Krasner képe előtt és azt mondta: „Ha nem tudnám, hogy maga festette, meg nem mondanám, hogy egy nő csinálta, ez olyan jó.” Na, nagyjából ezzel a gondolkodással szemben írtam ezt a könyvet.

RA: Tulajdonképpen az a fő kérdésfeltevésem, hogy mi lehet annak az oka, hogy a női művészek aukciós szereplései jóval alulmúlják férfitársaikéit. Számos kultúrtörténeti és művészet-történeti adalék van a könyvben, ami ad egyfajta történeti betekintést ennek a különbségnek a kialakulásába, megvilágítja a hátterét. Például azok a nők, akik a fakanál helyett az ecsethez vagy a vésőhöz nyúltak, ugyanolyan képzésben részesülhettek-e, mint a férfiak az évszázadok során?

MG: Nem, nem részesülhettek ugyanolyan képzésben. Azért azt szeretném itt leszögezni, hogy én nem vagyok

↑

[Meztelennek kell lenniük a nőknek ahhoz, hogy bejussanak a Metropolitan Múzeumba? A Guerrilla Girls 1989-es plakátja Ingres festményének parafrázisa](#)

művészettörténész, én műkereskedelelem-elmélettel foglalkozom, és ebből a nézőpontból közelíték mindenhez. De természetesen nyilván így sem lehet elmenni olyan kérdések mellett, mint például a művészeti oktatás története. Hogy mondjak egy konkrét példát, 1768-ban Londonban megalakul a Royal Academy of Arts, a legmagasabb szintű angol művészintézmény, ahová 1936-ig - írd és mondd - három nő nyert bebecsátást. Ráadásul ezek közül kettő már ott van az alapításnál. Egyikük az az Angelica Kauffmann, aki akkor éppen az összes jelentős európai uralkodóháznak a legkedveltebb festője, tehát nem nagyon lehetett kihagyni a király nevét viselő művészkörből. Csak-hogy amikor megalakul az intézmény,

^A Martos Gábor: *Önarckép nyakláncsal. Női alkotók a műkereskedelemben*, Typotex Kiadó, Budapest, 2021.

^B A beszélgetés az Art & Antique művészeti vásáron zajlott 2021. június 10-én a Várkert Bazárban. A cikk a beszélgetés rövidített, szerkesztett változata.

a kor divatja szerint készítettnek egy nagy csoportképet az alapító atyákról, és szó szerint csak az atyákról, mert a festményen harmincketten állnak ott az elegánsan felöltözött urak, és a két hölgy, aki egyébként ugyanúgy alapító tag, nem kerülhet rá a maga valójában a képre, őket mint portréképeket festi oda a falra az urak háta mögé a festő.

Bordács Andrea: Én egy kicsit még előbbre mennék az időben, mert a reneszánsz és a barokk korában amúgy jóval több nő alkotó volt, mint ahogy a későbbiekben gondoltuk. De a különbség a képzésben valóban megvolt, például a női festőtanoncok nem mehetek vándorútra, ami pedig az egyik legfontosabb eleme volt a sokirányú ismeretszerzésnek. Mondjuk, az talán még érthető, hogy a nők az anatómia-kurzusokon nem vehettek részt, de hogy a szintanon sem? Ennek ellenére Artemisia Gentileschi például az angol királyi udvar festője lett. De még az ő munkáira is inkább azt írták rá, hogy Gentileschi-műhely vagy hogy ismeretlen festő, mert úgy a műnek nagyobb volt az értéke a piacon, mint ha egy nő festette volna. Bizonyos képek esetében csak hosszas kutatások után derítették ki, hogy azok Artemisia Gentileschi munkái, és nem az apjáé, Orazio Gentileschiéi.

Ami pedig a művészettörténetet illeti, voltak olyan időszakok, amikor éppen hogy hátrányosabb pozícióba kerültek a nők, mint előtte. Például, bár a Bauhaust úgy hirdették, hogy oda nemre, fajra, származásra, anyagi helyzetre tekintet nélkül bárki jelentkezhet, és kezdetben ráadásul sokkal több nő is jelentkezett, Gropius a nőket nem engedte csak a szövóműhelybe meg a fotóba, mert úgy tartotta, hogy a nőknek csak kétdimen-

ziós a gondolkodása, míg a férfiaknak három. 2019-ben a Bauhaus-évforduló kapcsán több kiállítást rendeztek, és ahol a legtöbb felfedeznivaló volt, az pont a női művészek területe. De nem is kell olyan messzire visszamenni az időben, hiszen csak néhány éve történt, hogy a Nemzeti Galériában rendezett kiállítása kapcsán interjú készült Georg Baselitzcel, melyben azt mondta, hogy a nők nem olyan tehetségesek.

RA: Egészen pontosan úgy fogalmazott, hogy a piac nem hazudik, tehát ha a nők munkáiért nem fizetnek annyit, akkor sajnos a nők nem festenek olyan jól.

Makláró Kálmán: Azt azért hozzáténném, hogy Párizsban már régebben is rengeteg női művész volt. Aztán volt, aki befutott, és volt, aki nem.

MG: Andrea említette a Gropiust; mondok még egy dolgot róla, mert ez is szépen mutatja ezt a fajta „férfias” gondolkodást. Gropius a Bauhausban sok éven át együtt dolgozik Moholy-Nagy László feleségével, Luciával. A Bauhaus épületeit, műhelyeit és mindent, ami ma a Bauhausból látható, alapvetően Lucia Moholy fényképeiről ismerünk. Gropius számára teljesen természetes, hogy amikor 1938-ban New Yorkban a Museum of Modern Artban a Bauhaus első húsz évének a történetéről csináltak egy nagy kiállítást, akkor Lucia Moholy ötven fényképét úgy teszi be a kiállításba, hogy nemhogy engedélyt nem kér rá Luciától, hanem még csak nem is szól neki, hogy a képeit felhasználja a tárlaton.

RA: Nekem a könyvben különösen tanulságosak voltak azok a történetek, amelyek házaspárokról szólnak. Említetted Jackson Pollockot és Lee Krasnert, de beszélhetnénk De Kooningék-ról is, vagy ami számomra szinte már

megható volt, az – hogy magyarokról is legyen szó – Czóbel Béla és Modok Mária esete.

MG: Azt én is nagyon „szeretem”. Czóbel Béla 1940-ben elmegy egy kiállítás-megnyitóra, ahol Modok Mária festményeit mutatják be. Ott megismerkednek, mindkettőjük éppen túl van egy váláson, egymásba szeretnek, és Czóbel feleségül veszi Modok Máriát. Akiről ezek szerint tudja, hogy festő. Ráadásul vannak arra vonatkozó visszaemlékezések is, hogy Czóbel időnként panaszkodik a barátainak, hogy amióta összeházasodtak, „Mária valahogy nem érdeklődik a festészet iránt”. Majd eltelik jó pár év, Modok 1971-ben meghal, és akkor az ágy alól előkerül egy mappa, amiben mindenféle képek vannak. Czóbel, akinek persze jó szeme van a művészethez, látja, hogy ezek remekművek, és megkérdezi: „Ki festette ezeket?” Mire azt mondják a barátai: „A feleséged”. És Czóbel teljes döbbenettel kérdezi, hogy: „De hát mikor?”, mert hogy ő a közös életük alatt soha nem látta festeni Modok Máriát. Miközben az teljesen természetes volt a számára, hogy ő maga reggel fogja a festőcuccát, elindul Szentendrén, keres egy jó kis motívumot, egész délelőtt festeget, és amikor hazamegy, akkor van ebéd az asztalon. Ebéd után lefekszik egy kicsit szundikálni, és mire felébred, addigra el van mosogatva, ki van takarítva, rendbe van rakva a ház, mindig van friss virág is a műteremben, hogy tudjon csendéletet festeni. Egyszerűen nem tűnt fel neki, hogy egy festőnővel él együtt, aki nem fest; legalábbis látszólag, mert hogy időnként, amikor az ebéd már kész volt, de Czóbel még nem ért haza, akkor Modok Mária gyorsan festett egy képet, bedugta egy mappába, és betette az ágy alá.

És itt álljunk meg egy pillanatra! Lehet, hogy Czóbel jobb festő volt, mint Modok, ezt nem tudom és nem is akarom megítélni. Barabási Albert Lászlóra hivatkozom a könyvben, az ő sikerelméletére. Ő ugye azt mondja, hogy például a futás esetében ez nagyon egyszerű: aki százézerrel másodperccel előbb van a célban, az az első, és azokra akik mögötte futottak pár százézerrel másodperccel lassabban, soha az életben nem fogunk emlékezni. A festészetben nyilván egyéb szempontok fogják meghatározni a sikert – pél-



Anastasia BENGOCHEA 2019-es akciója a madridi Pradóban „Sem kurvák”, „Sem szentek” feliratú táblákkal

←

dául a műkereskedelmi árak. És lehet, hogy Czóbel tényleg jobb festő volt, mint Modok, de Czóbelnek ma kilenc képe van 30 millió forint fölötti leütéssel a magyar műtárgy piacon, a legmagasabb ára 48 millió forint, Modoké meg 1,4 millió. És ez biztos, hogy nem reális különbség kettőjük között.^C

RA: Akkor leszögezhetjük, hogy a női művészek hátrányos megkülönböztetésében a férfi kortársak erősen kivették a részüket?

MK: Miközben érdekes, hogy a 20. század elejének meghatározó gyűjtői között sok nő is volt. Az egész modern amerikai művészet elindulását is egy nő, Peggy Guggenheim inspirálta.

RA: Néhányukról tesz említést Gábor is a könyvben. Viszont, ha már itt tartunk, szeretném megkérdezni tőled, Kálmán, hogy találkozta-e a pályád során olyan helyzettel, hogy adott volt egy női művész, a kvalitásai kétségkívül remekek, de bizonytalannak tűnt a kereskedelmi kimenetele, és kérdés volt, hogy befektess-e a munkáiba.

MK: Soha nem volt ilyen. Mindig úgy viszonyultam egy műtárgyhoz, hogy a gyűjteményembe beraknám-e vagy sem. Soha nem néztem, hogy női vagy férfi művész az illető. Érdekes ebből a szempontból például Prinner Anna, aki személyiséget vált, és Antalként megy ki a 20-as években Párizsba. Ennek több oka is lehetett, de ő maga úgy nyilatkozott, hogy ha női művészként próbált volna bármit kezdeni, akkor senki nem állt volna vele szóba. És fantasztikus művész lett! A houstoni múzeumban van egy másfél méteres absztrakt szobra 1933-ból, egy konstruktivista szobor, aminél jobbat én még életemben nem láttam. De tényleg sok olyan művész házaspár van, mint a Czóbel és Modok. Csernus Tibor mellett háttérbe szorult Sylvester Katalin vagy Konok Tamás mellett Hetey Katalin. Reigl Judittal sokat beszélgettem erről. Ha megnéz valaki egy *Robbanást* Reigl-től, az egy maskulin, nagyon erőteljes energiával átfűtött alkotást lát. Juditnak sokat jelentett André Breton neki írt levele, amelyben az áll, hogy női művészként mekkora zseninek tartja, de azért mindig benne volt a túske, hogy „női” művészként. Reigl kifejezetten nem szerette, ha őt bármilyen kategóriába sorolták, főleg nem abba, hogy „női művész” vagy hogy „magyar”. Ő univerzálisnak tartotta magát.

MG: Egyébként abban a bizonyos, 1954-es levélben Breton azt írta Reiglnek, hogy „Ön olyan eszközökkel rendelkezik, amelyek meglepnek egy nő-



től.” És bizony ebben is benne van az, amiről már beszéltünk, hogy tudsz-e például három dimenzióban gondolkodni, ha nő vagy.

BA: Nézzük azokat a női alkotókat, akik ma nagyon ismertek, például Frida Kahlot. Az ő életében Diego Rivera volt Mexikóban a „festőisten”, és csak a 70-es évek végén, a 80-as évek elején, a különböző feminista és nőművészeti mozgalmak hatására alakult ki a presztízse, amit ma már hozzá kapcsolunk. Addig a nyomába nem érhetett Riverának.

Az is nagyon érdekes, hogy miket szoktak hozzá társítani, mit tartanak az „erényének”: pont a kinézetét, hogy váltalta magát, a „gyengeségeit”. Kiemelik például a bajuszát meg az összenőtt szemöldökét. Amikor a 80-as években megjelenik a szórtelenítési hullám, ebben a miliőben csodálkoznak rá sokan, hogy jó, volt itt egy nő, aki ezt fel merte vállalni. Az egész Frida Kahlo-trend a 80-as években igazából arra reflektál, hogy mi a korabeli divat, és hogy lám, valaki mert másképpen kinézni.

MG: Ehhez egy mondatot hadd tegyek hozzá: „természetesen” Diego Rivera

↑

Hedda STERNE (háttal középen) az absztrakt expresszionista férfi festők csoportképén Barnett NEWMANnel, Mark ROTHKÓval, Jackson POLLOCKkal, Clyfford STILL-lel, Robert MOTHERWELL-lel, Willem de KOONINGgal, Ad REINHARDTtal és másokkal, *Life* magazin, 1950

legdrágább képe többért kelt el, mint Frida Kahlo legdrágább képe.

MK: Európában az a váltás, hogy a női művészek elkezdtek előtérbe kerülni, nagyjából tíz évvel ezelőtt indult el, amikor Párizsban a Pompidou csinált egy kiállítást csak női munkákból. Több mint száz női művészt szedtek össze. Nagyjából akkor alapították az AWARE-díjat^D is, amelyből az egyik el-sőt éppen Reigl Judit kapta.

BA: Ezt a kiállítást volt szerencsém látni; az anyagot alapvetően a Pompidou saját gyűjteményéből állították össze. Vagyis ahhoz, hogy a saját gyűjteményükből meg tudják ezt rendezni, azért az idők folyamán kellett venniük műveket. A fű alatt alakulnak a dolgok, mielőtt robbannak.

^C Négy nappal a beszélgetés után a Kieselbach Galéria árverésén Modok Mária egy festményét 6 millió forinton ütötték le.

^D Az Archives of Women Artists, Research and Exhibitions – Nőművészek, kutatás és kiállítások archívuma – elnevezésű nonprofit szervezetet azzal a céllal hozták létre, hogy felhívják a figyelmet azokra a női művészekre, akiknek a munkássága felett a művészettörténet mindaddig elsiklott. Évente két, egyenként tízezer eurós díjat ítélnek oda egy feltörekvő és egy már befutott női művésznek.

MK: Venni vagy kapni. A Pompidou gyűjteményének nagy része ajándékokból áll össze, a művészek örültek, ha be tudták oda juttatni egy-egy munkájukat. Reigl Judit is úgy került be először, hogy ajándékba adta egy művét. Mindenestre ez volt az első, amikor egy kifejezetten női kiállítást csináltak. Nagy is volt a visszhangja, és tényleg gyönyörű anyag volt.

BA: Sokan kérdezték is akkor, hogy vajon „férfi kiállítást” is csinálnak-e, amire azt mondták, hogy nem, azért menjenek a Louvre-ba. Aminek amúgy éppen most lett egy nő az igazgatója – először a történelemben.

RA: Mindezek előzményeként voltak már olyan nőművészeti mozgalmak, csoportosulások – ahogyan ezt Gábor is írja a könyvben –, mint például a Guerilla Girls, akiknek a munkássága igen csak előremozdította a folyamatokat, és nagy hatással volt az intézmények kiállítási és gyűjteményezési politikájára.

MG: Igen, a Guerilla Girls egy anonim női művészekből álló mozgalom, amelynek a mai adatok szerint több száz résztvevője volt idáig, akik gorillaálarcban jelennek meg az akcióikon. A kilétüket soha nem lehet tudni (bár egy-két női alkotóról csak kiderült azért, hogy részese volt különböző Guerilla Girls-megmozdulásnak). Ők sokszor kifejezetten brutálisan szembebesítettek a női művészek problémáival. A legismertebb plakátjuk talán az volt 1989-ben, amelyen egy meztelen

nő fekszik egy gorillamaszkkal a fején, és az a felirat rajta, hogy „Meztelennek kell lenniük a nőknek ahhoz, hogy bejussanak a Metropolitan Múzeumba?“, hiszen – állt alatta magyarázatként – „A modern művészeti gyűjteményben az alkotók kevesebb mint öt százaléka nő, de az aktok nyolcvanhárom százaléka nőnemű.”

BA: De például a Pompidou-ban is újrarendelték az állandó kiállítást, nemcsak a nők szempontjából, de regionálisan is. Ma már nemcsak Európára fókuszálnak, hanem a világ más területein élő alkotókra is. 2019-re mindebben óriási változások következtek be.

MG: Ugyanez mondható el a MoMA állandó kiállításáról: 2019-ben több mint négy hónapra bezártak felújítás és az állandó kiállítás átrendezése miatt. Amikor ezt megelőzően legutóbb – 2004-ben – rendezték újra a múzeumot, akkor az állandó tárlatban a kiállított műveknek mindössze négy százaléka volt női művész munkája, ez az arány 2019-ben huszonhárom százalékra nőtt.

RA: Szó volt már Anton Prinnerről és Reigl Juditról. Megint Kálmánt kérdezem. Mit gondolsz, könnyebb azokat a női művészeket népszerűsíteni itthon, akik Párizsban lettek ismertek? Beöthy-Steiner Annáról is beszélhetnénk.

MK: Én ezt soha nem így néztem. Nekem tényleg specialitásom a Franciaországba került magyar művészek menedzselése, de ha végiggondolom, akkor a kortársaknak is, akikkel foglalkozom,

majdnem a fele női művész. Koreából van négy festőm, abból kettő nő. A kortársak közül, aki most a legjobban megy, az Kucsora Márta.

MG: Egyébként ma már tényleg rengeteg női művész van. Nagyjából mindenhol a világon, de Amerikában egészen biztosan, a felsőoktatásban pontosan kimutatható, hogy a művészképzésbe bekerülő hallgatók több mint ötven százaléka nő. Az más kérdés – és lehetne erről is beszélni, a könyvben is van erről szó –, hogy ez tulajdonképpen összefügghet azzal is, hogy a művészeti tevékenység mai presztízse, társadalmi megítélése milyen.

BA: Nem annyira látványos pálya, és egzisztenciálisan is kiszámíthatatlan. A Képzőművészeti Egyetem honlapján egyébként rajta van az összes hallgató, aki 1871 óta valaha oda járt. Ki lehet bogarászni – betűrendben vannak a nevek –, hogy mikor végzett először nő, csak végig kell nézni több ezer adatot. Az első, aki valamennyire ismert lett, az Fábrianné Biczó Ilona; ő 1911-ben kapott diplomát rajztanár szakon. Van egy nagyon izgalmas grafikai sorozata *Háború* címmel. Engem kifejezetten érdekelt, hogy vajon milyen a háború női szemmel, hogy azokban a munkákban látszik-e valamiféle női tekintet. De egyáltalán nem látszik, hogy egy nő készítette őket. Az életműve egyébként tulajdonképpen arról szól, hogy a férjének, Fábrián Gyulának a könyveit illusztrálta, aki többnyire ifjúsági regényeket írt. Pedig neki ennél nagyobb tehetsége volt.

Ha egy pillanatra még visszatérhünk a képzéshez: érdekes, hogy az olyan szakokon is, amelyeket kifejezetten „maszkulinak” tartunk, mint például a belsőépítészet, a tizenkét hallgatóból évfolyamonként átlagban tíz nő – legalábbis a soproni egyetemen. De a formatervezésen vagy a tervezőgrafikán is hasonló az arány. Ennek kapcsán azt vizsgáltam meg korábban, hogy az egyetemeken látható férfi-női hallgatói arány később a különböző művészeti díjakban meg a galériák kiállításában hogyan mutatkozik meg. Bár a galériák sokkal gyorsabban reagálnak a különböző új tendenciákra, a nőknek itt is jóval alacsonyabb a számuk. Az Ina Galéria által képviselt huszonnégy mű-



Miriam SCHAPIRO és Judy CHICAGO
1972-ben a Womanhouse bejárata előtt.
A használaton kívüli, hollywoodi épületben
létesített Womanhouse-ban 1972. január
30. és február 28. között rendeztek
feminista kiállítást és eseményeket

←





Michele PRED konceptuális művész és feminista aktivista „Equal Pay” feliratú egydollárosokból varrt ruhában járta végig a Los Angeles-i Frieze vásárt 2020-ban. Az *egyenlő fizettség művészete* elnevezésű akciója során

←

kor nemcsak a világ többi tájára kíváncsiak, hanem a nőkre is. Keserü Ilona és Maurer Dóra pedig ebből a szempontból „kettő az egyben”. A Metropolitan, amikor megcsinálja a nagy absztrakt expresszionista kiállítását, akkor számára az is fontos, hogy nemcsak hogy Közép-Európából találtak egy művészt, de az ráadásul még nő is, miközben az absztrakt expresszionizmus alapvetően maskulin. Tehát közép-európai és nő.

RA: Gábor, esetleg egy biztató végszót megfogalmaznál?

MG: Egy dolgot szeretnék még elmondani, de nem lesz biztató, azt előre megmondom. Amerikában végeztek egy kísérletet. Mesterséges intelligenciával, számítógéppel készítették festményeket; tehát nem élő, létező művészek munkáiról van szó, hanem gép által generált festményekről. Ugyancsak a számítógép rendelt ezekhez nem létező férfi, illetve női neveket alkotóként random módon, majd ezeket a képeket megmutatták olyan embereknek, akik azt mondták magukról, hogy rendszeresen járnak galériákba, időnként vásárolnak is. Az jött ki, hogy ezek az emberek, akik tehát gyűjtőknek tekinthetők, valahogy mindig azokat a képeket választották ki a saját gyűjteményükbe, amelyik mellett férfinév állt.

De azért, hogy tényleg legyen valami jó is a végére! Ugye, nagyjából két-három éve, hogy az érdeklődés a női művészek iránt ennyire felpörgött – sokkal több női kiállítás van, a múzeumok nők alkotásait vásárolják stb. Úgyhogy, ha valakinek most nagyon sok pénze van, annak azt javasolnám, hogy nők alkotásait tessenék vásárolni, méghozzá lehetőleg feltörekvő, fiatal, színes bőrű női művészekét, mert az ő munkáik valószínűleg sokat fognak hamarosan érni. Ma ugyanis a műtárgypiacon a visszatérő, tehát többször árvezetett képek esetében azt látjuk, hogy amíg egy férfi művész munkáján általában 8,3 százalékot lehet nyerni, addig egy női művészen 72,9 százalékot. Még egyszer mondom: most, ebben az utóbbi két-három évben. Aztán, hogy újabb három év múlva mi lesz, azt persze nem tudom.

vészből tizenhárom nő, de ez az egyetlen olyan magángaléria, ahol több a női művész. Persze nyilván nem elsősorban azt nézik, amikor kiválasztanak valakit a galéria művészkörébe, hogy férfi vagy nő az illető, de ahhoz képest, hogy mégiscsak több mint ötven százalékban, sőt bizonyos szakokon akár hetven százalékban végeznek női hallgatók, a kereskedelmi galériákban messze nem ilyen erős a jelenlétük. Néztam aztán a díjazásokat, például a Munkácsy-díjnak az adatait. Korábban, amíg egyben volt a Munkácsy- és a Ferenczy Noémi-díj, majdnem mindig volt nő, aki gyakorlatilag mindig az iparművészetet képviselte. De három vagy négy olyan év is volt a 90-es években, amikor egyáltalán nem volt női díjazott.

MK: Azt azért hozzátenném, hogy a női művészek közül nagyon sokan idővel abbahagyják az alkotást. Beöthy-Steiner Anna például a 20-as évek végén, a 30-as évek elején rettenetesen jó dolgokat csinál, konstruktivista, gyönyörű munkákat, de amikor jött a két gyerek, ez abbamaradt. Vagy ott van Hantaï Bíró Zsuzsa, aki szült öt gyereket, és teljesen abbahagyta a festészetet, holott nagyon tehetséges volt. A főiskolán

ismerkedett meg Hantaival, ő is oda járt festő szakra, de amikor jöttek a gyerekek, akkor neki a család lett a prioritás.

RA: Van két láthatóan nagyon jól szereplő női művésznő jelen pillanatban, az egyik Keserü Ilona, a másik Maurer Dóra, akik ma már nemzetközi szinten is múzeumi gyűjtemények meghatározó művészei, pedig ők sem feltétlenül kedvező helyzetben szocializálódtak – hogy úgy mondjam, sem földrajzilag, sem időben. Hogy lehet ez? Mi erre a magyarázat?

MG: Nekem van egy idézetem a könyvben Keserü Ilonától, aki egy interjúban azt mondta, hogy a 60-as, 70-es években, amikor kezdte a pályáját, akkor senki nem figyelt oda a szakmában egy nőre, úgyhogy ő azt csinált, amit akart, merthogy az senkit nem érdekelt.

BA: Azt gondolom, hogy az ő szakmai sikereikben – azon kívül persze, hogy kiváló művészek – két dolog játszott szerepet. Egyrészt, amiről már szó volt, a világ művészeti intézményei az utóbbi években egy kicsit újragondolták a saját pozíciójukat. Amikor azt mondja például a Tate Modern, hogy nyitottabbak leszünk a világra, megnézzük, hogy a világ különböző tájain kik alkotnak, ak-

VALAHOL EL KELLETT KEZDENI

archívum

biopolitika

demokrácia

kapitalizmus

kollektíva

régió

statement

teória

INTERJÚ KOPECZKY RÓNÁVAL

A Secondary Archive nőművészek több generációját átfogó, ambiciózus kezdeményezés, mely a régióban hiánypótló szerepet tölt be. A projekt társkurátorával az archívumot mozgató elképzelésekről, a felhalmozódó tanulságokról, valamint a közép- és hosszú távú tervekről beszélgettünk.

TP: Milyen célkitűzésekkel és reményekkel jött létre a Secondary Archive?

Kopeczky Róna: Először is érdekes pár szót ejteni a projekt címről. A platform elnevezésekor azért döntöttünk a provokatív és ironikus Secondary Archive (azaz másodlagos archívum) mellett, mert a nők a mai napig másodrangú helyzetben vannak a társadalmon belül. Erre rétegződik a kelet-közép-európai lét sajátos másodlagossága a kontinens kontextusán belül.

A secondary szó így nem csupán a „második nem” kifejezésre utal, hanem a geo- és biopolitikai erőviszonyokra is. 2019-ben keresett meg Katarzyna Kozyra lengyel nőművész, hogy szeretnének egy olyan projekttel foglalkozni, ami teret ad a régió nőművészeinek. 2007-ben Hanna Wróblewska mellett dolgozva én voltam a Ludwig Múzeumban megrendezett Katarzyna Kozyra-kiállítás társkurátora, így már volt egy messzire visszanyúló, ám a

mai napig aktív szakmai kapcsolatunk. Az alapítvány az évek során követte a tevékenységemet, ezen belül elsősorban arra a munkára figyeltek fel, amit Kigyós Fruzsinnával és Nagy Alexandrával végzünk az Easttopics keretében, illetve az acb Galériában folytatott kutatási és kurátori munkásságomra. Az archívum elindításának első lépéseként azt vizsgáltuk, hogy kik azok a nőművészek, akiknek nagyon erős a hangja a régióban, akiknek komoly láthatósága van nemzetközi szinten. Ebből a közös gondolkodásból fejlődött ki az archívum elképzelése.

TP: Hogyan alakult ki a projekt mai formátuma? Hová nyúlik vissza a történetetek?

KR: Eleinte nem volt egyértelmű, hogy itt statementek fognak megjelenni. Arra lettünk figyelmesek, hogy számos kissé hűvös, távolságtartó archívum létezik, ahol az önéletrajzon és pár adaton kívül nincs lehetőség közelebbről megismerni a művészt. Nekünk az vált fontossá, hogy a művészek – a neutrális reprezentáció helyett – saját hangjukon szólaljanak meg. Az alkotók szinte tárgyiasítva vannak saját kiállításaikon a műalkotásaikon keresztül. Persze egy-egy konferencia, tárlatvezetés során halljuk őket, de hagyományosan a műveiken és nem a szavaikon keresztül emlékezünk rájuk. A nők még inkább tárgyiasítva vannak, a férfiak szava számít, rájuk hallgatunk. Ezeket a társadalmi mintákat szeretettük volna megtörni azzal, hogy súlyt adunk a nők jelenlétének. Összeállítottunk egy hosszú kérdéssort, mely többek között a művészetükre, a jövőjükre, a jelenükre, a hétköznapi és politikai életükre, a párkapcsolataikra, az anyaságra és

Secondary Archive

Valóban félelmetes
leválasztani egy fiatal
nőművésznak magát arról a
patriarchális művészeti
diskurzusról, amiből tanult, ami
őt nem igazolja, és aminek a
részese szeretne lenni.

Orsolya Drozdik

Excerpt from artist's statement prepared for
the Secondary Archive at secondaryarchive.org



a saját testükhöz fűződő viszonyukra tért ki. Ez természetesen csak egy irányadó érdeklődés volt, melyet egyfajta keretként képeltünk el. Mivel a művészek nem mindig komfortosak a véleményformálásban, kurátorokat kértünk fel, hogy dolgozzanak együtt az alkotókkal. Nem meglepő, de tény, hogy csak női kurátorok jöttek szóba, mert egyszerűen ők azok, akik nőművészekkel foglalkoznak. Magyar részről hét kurátort és művészettörténészt szólítottunk meg, és több mint ötven statement született. A művészetet, a művészetoktatást a múltban általában férfi művészek vagy művészeti írók formálták kifejezetten férfiak számára. Amikor valaki elkezd kutatni például Drozdik Orsolya feminista gondolkodását, önéletrajzát és írásait, hamar kiderül, hogy az is nagyon fontos, hogy milyen közönségnek formálta a mondanivalóját.

TP: A Secondary Archive hogyan teremt új kapcsolódási pontokat intézmények, művészek és elméleti szakemberek között? Kik vesznek részt a projektben?

KR: A visegrádi együttműködésben négy intézmény kezdett el közösen foglalkozni a projekttel: a lengyel Katarzyna Kozyra Alapítvány, a cseh MeetFactory Prágából, a szlovák Björnsonova nevű teoretikus-nőművész kollektíva Pozsonyból és az East-topics Magyarországról. Fontos kiemelni, hogy ez egy bővülő projekt, melyet természetesen az anyagi erőforrások is behatárolnak – a grafikai költségek, a kurátori munka honorálása, a webes felület infrastruktúrája, a fordítói munka díjazása és így tovább. Összességében elmondható, hogy eddig a lehetőségeinken felül teljesítettünk. Az első fázisban kiemelt művészek listájával nem azt akartuk kifejezni, hogy mi ezeket a művészeket tartjuk kizárólag érdekesnek; mindenki tudja, hogy ennél sokkal több művész van, éppen ezért mind a négy ország névsorát bővíteni tervezzük. Az első névlistánkat egyébként megosztottuk egy sor intézménnyel véleményezésre. Fontos volt számunkra, hogy a diskurzusba több hangot is bevonjunk, ezért a Ludwig Múzeumtól kezdve az ArtPoolon keresztül a különböző kereskedelmi galériáig több intézményt is megkerestük. Ezt a partnerországok is megtették, így egy tágasabb párbeszédben alakulhatott a névsor. Az induláskor számos régióbeli konferenciára hívtak meg minket, de Franciaországban és Angliában is komoly figyelmet kaptunk. Azok az

Secondary Archive

Véleményem szerint generációm nő tagjainak nagy feladata a mindent akarás elengedése [...]

Nikolett Balázs

Excerpt from artist's statement prepared for the Secondary Archive at secondaryarchive.org

intézményi kooperációk, amelyek azóta kialakultak, a kurátorokon keresztül valósultak meg. A kurátorok különböző intézményekből érkeznek, többek között az acb Galéria, a Q Contemporary, a Ludwig Múzeum és a Ferenczy Múzeumi Centrum is bekapcsolódott közvetett módon. Az is roppant előremutató, hogy lengyel oldalról felmerült partnerként a varsói Zachęta Nemzeti Galéria, ami további szakmai legitimitást ad a projektnek.

TP: Az archívum keresőcímkés böngészést is lehetővé tesz. Látsz-e az egyes generációk között tematikus, elméleti vagy mediális kapcsolódási pontokat?

KR: Voltak, akiket megkerestünk, és akik nem szerettek volna egy számunkra feminista archívumnak tűnő platformra felkerülni. Itt hozzáfűzném, hogy nem feminista platformot akartunk létrehozni, hanem hangot szerettünk volna adni a nők megközelítéseinek. Az idősebb generációnál többször kaptuk azt a választ, hogy nagyon megtisztelő, de nem gondolnak magukra nőművészként. Fontos volt azzal szembesülnünk, hogy egy-egy művész, például Maurer Dóra távol tartja magát a nőművész kifejezéstől. Természetesen ez maximálisan tiszteletben tartandó,

mégis informatív számunkra, hogy e korosztály esetében mennyire máshol ragadhatók meg a hangsúlyok a küzdelmeik és érvényesülésük történetében. Az is kiderült, hogy gyakran univerzálisabb elképzeléssel közelítették meg a művészlét kérdését. Ha tovább vizsgálódunk, azt látjuk, hogy az imént felvázoltak már nem relevánsak a középgeneráció és a most fiatal alkotók esetében. A névsor kialakítása során törekedtünk arra, hogy a három generációt egyensúlyban tartsuk. Az első kiemelkedő csoportot a neoavantgárdok adják, akik az 1960-as évek közepétől aktív művészek, a középgeneráció tagjai között jegyeztük azokat, akik még tanultak a rendszerváltás időszakában, de már aktívan tevékenykedtek az 1990-es években, a harmadik szegmensbe pedig a rendszerváltás idején született alkotók csoportja került, akik az új demokrácia és a kapitalizmus által meghatározott politikai környezetben nőttek fel.

A nézőpontok is sokfélék. Bizonyos statementekben szerepel, hogy az alkotó nem tartja fontosnak a feminizmus deklarálását. Lényegesek számára a női jogok, de nem ezt gondolja a művészet fő feladatának. Persze a

A bohém, zseni művész képzeletét alapvetően nem illik egy nő hagyományos nemi szerepeihez.

Rita Süveges

Excerpt from artist's statement prepared for the Secondary Archive at secondaryarchive.org

helyzet árnyalt: vannak, akik hagyományosan tűnő családi konstrukcióban élnek, hangoztatják, hogy családanyák, háziasszonyok, miközben a művészetükben erősen foglalkoznak a nemi egyenlőség kérdéseivel is. A fiatal generációban többen képben vannak a különböző LMBTQ-elméletekkel, a genderfluiditás és hasonló fogalmak kontextusával, és már nem annyira tematizálják a nőművészet korábbi problémáit. Ennek sokféle oka lehet. Talán a korábbi generációk küzdelmei érzékelhető eredményekkel jártak. Tematikai szempontból is vannak érdekes összefüggések. A trauma és az öngyógyítás kifejezések például viszatérő fogalmak, amelyekkel lehangsúlyosabban a harminc év körüliek foglalkoznak. Egy másik gyakori téma az alkotásra szánható idő hiánya; egy nőművész esetében kérdés, hogy például a gyerekek és a háztartás mellett hogyan tud időt szakítani az alkotásra. Tehát sokféle tényező alakítja ezt az organikus diskurzust.

TP: Milyen offline területekre terjed ki a tevékenységetek? A webes adatbázis építését hogyan egészíti ki az elméleti munka (publikációk, előadás-sorozatok stb.)?

KR: Minél több emberhez szeretnénk volna eljutni globális szinten. Az is fontos szempont volt, hogy a nőművészek párbeszédbe tudjanak lépni egymással a platformon keresztül. A weboldal egy kezdet, szeretnénk ebből offline, fizikai formátumot is létrehozni. A pandémia elején bízunk benne, hogy megvalósul majd például egy konferencia, ahol létrejöhetnek témaspecifikus munkacsoportok, amelyekben nemcsak művészek, hanem teoretikusok is közreműködnek. Az is felmerült, hogy egy kiállítást hozunk létre, ami a szóbeli történelem (oral history) kurrens fogalmára hivatkozik. A honlapon egyébként nemcsak statementek vannak, hanem esszék és tanulmányok is szerepelnek, melyek a négy ország egy-egy teoretikusának tollából születtek. Magyarországon Popovics Viktória írt az anyaság művészi reprezentációjáról. Ezt a továbbiakban tervezzük bővíteni.

Open call formájában egy művészeti díjat is létrehoztunk. Országonként négy-öt művészt választottunk ki, ezek közül egy pénzjutalmat, illetve segítséget és támogatást kapott. Magyarországon Balázs Nikolett részesült az elismerésben. Egyébként alapvetően fontos számunkra a nyomkövetés és a támogatás fenntartható formáinak

kidolgozása. Az archívum alapanyag, kiindulópont, amit adaptálni lehet különböző helyzetekre, kiállításokra, konferenciákra, munkacsoportokra. Szerintem ez jó eszköz a kutatók számára is; a keresőcímkéken keresztül témaspecifikusan kereshetnek rá különböző jelenségekre.

TP: Jelenleg a projekt fókuszában a kelet-közép-európai országok állnak. Tervezitek bővíteni a földrajzi merítést?

KR: Most Ukrajna és Fehéroroszország a következő célpontok. Ezután reményeink szerint Koszovó, Albánia és Szerbia jön. Fontos, hogy az utóbbi három ország együtt szerepeljen a pályázatban. A cél a kulturális kooperáció és a stabilitás elősegítése. Nyilván nem ezen múlik a béke a balkáni államokban, viszont ha a művészeti világban erősödnek az összefonódások, az már egy komoly előrelépés. Fontos számunkra, hogy a projekt során megbeszéljünk olyan valóságokkal, melyek nem a sajtóink. Egy egyszerű példa: Albániában és Koszovóban a kurátor nem bevezetett fogalom, nincsen kurátorképzés. A művészeti szakemberek, akik múzeumban vagy galériában dolgoznak, általában művészek. Tehát

a művész-kurátor együttműködés ezen a helyeken például eleve nem releváns konstrukció.

TP: Milyen fogalmak segítségével lehet ma relevánsan a női művészetről beszélni? Milyen ehhez kapcsolódó kifejezések veszítették el esetleg az érvényességüket?

KR: Hát az biztos, hogy a terminológiában nagyon sok kérdés felvetődik: nőművész, női művész vagy művész-nő? Az angolszász nyelvi terület kifejezéseiben is érzékelhető ez a dilemma: a „female artist” teljesen nemi alapú meghatározás, a „woman artist” társadalmi fókuszú kifejezés. Van egy általános fogalomzavar. A nőművészek láthatóvá tételének aktualitását jól mutatta a Centre Pompidou *Elles font l'abstraction* című kiállítása is. A tárlat azt az előítéletet és bebetonozódott képzetet kérdőjelezte meg, hogy az absztrakció a férfiak terepe. A kurátorok bemutatták, hogy pontosan hogyan is működött a nők viszonya az absztrakcióhoz. Egy ilyen projekt sok fixnek feltételezett dolog újragondolását érinti, így a fogalomhasználatot is revideálja. Mindenképpen érdemes elgondolkozni, hogy milyen fogalmakat nem társítunk a nőművészethez.

HOMÁLYOSÍTJÁK A LÁTÁSUNKAT

aktivizmus

differencia

elkötelezettség

homály

hydrofeminizmus

kanonizáció

periféria

terminológia

NŐMŰVÉSZEK PERIFÉRIÁS LÁTÓSZÖGBEN

Fal am a singular, dynamic whorl dissolving
in a complex, fluid circulation.^A

Egyetlen fogalomban olvad fel (és egybe) a nőjogi mozgalmak évszázados múltja és jelene, hydro-, kiber-, transz- és más kortárs feminizmusok módszertana vagy az elméletírás, a filozófia és az aktivizmus gyakorlatai – valamiféle enigmatikus *női* nyelv elemzésében, a *női tapasztalás* meghatározott témáiban és persze azokban a kiállításokban, kiadványokban és projektek sorában, amelyek kijelölték a nőművészet és a különböző feminizmusok egymásba játszó kanonizációjának fogalmi eszköztárát, toposzait és irányait. A mindenkori *nőművészet* fogalma a mából zavaros vízű, gyorsfolyású folyó testét ölti, amelyet ráadásul egymás hátán futó, bonyolult politika- és művészettörténeti, filozófiai és elméleti hullámok takarnak – épp ahogy az erdei fák homályosítják a látásunkat. Szóval homályos a kép, az pedig messze nem egyértelmű, ki dönti el tulajdonképpen, hogy mi is ez a művészet. Hol válik szét jelölt és jelölő? Milyen dinamikákat követ és termel újra a nőművészet fogalmi eszköztára egy olyan, önmagában is (fél)periférikus régióban, mint amilyen Kelet-Európa?

A Secondary Archive 2020-ban tett közzé felhívást olyan cseh, szlovák, lengyel és magyar művészek és elméleti szakemberek számára, akik pályájuk elején járnak, 89 után születtek – és nők. A lengyelországi Katarzyna Kozyra Foundation kezdeményezésére a prágai MeetFactory, a szlovák Björnsonova és a budapesti EastTopics együttműködésében futó projekt célja, hogy a második világháborútól napjainkig képviselje a kelet-közép-európai nőművészt és egyben újrafogalmazza annak szerepét egy globális diskurzusban. Az archívum lényegében két egységből áll: indexből (nevezhetjük tablónak, katalógusnak is), amelyben életkor, ország és hashtagek szerint navigálhatunk, illetve tanulmányok gyűjteményéből, amelyek a feminista képzőművészeti irányokat és a nőművészek életét meghatározó (nem csak) Kelet-Európa-specifikus kontextusokat bontják ki. Egy „*második világ*” (Kelet-Európa) és egy kelet-európai *második nem* (a nők) tematizálása lehetővé teszi, hogy „tovább bontsuk a jelenlévő hierarchikus, bináris kereteket, amelyeket a jelenlegi feminista diskurzus erősít”. Én másként látom, főként, ha hierarchiákról és bináris keretokről gondolkodunk.

A grandiózus vállalás egyébként címében nagyjából ugyanazzal a referenciakerettel dolgozik, amelyet Magyarországon először egy az Ernst Múzeumban 2000-ben megrendezett nőművészeti kiállítás vezetett be. A negyven év történeti és kortárs műveiből válogató, *A második nem – Nőművészet Magyarországon (1960–2000)* című reprezentatív kiállítás „a nőművészetben megfogalmazott világlátás, a csak ott felmerülő sajátos témák, megoldások” bemutatását és elemzését célozta meg. Mindezt Simone de Beauvoir azonos című könyvére (*A második nem*, 1949) tett egyértelmű utalással. Beauvoir a feminista filozófia alapfogalmait definiálja, köztük a nagybetűs Másik (*Other*), a posztkolonialista elméletek központi, saját ürességében alakváltó, szubaltern figurája, itt a nő saját identifikációját alkotó és kitöltő, a férfőhöz képest meghatározott *mássága*. Ezt a másságot ténylegesen csak megcélozni sikerült, mint ahogyan a korabeli kritika írja: „a kiállítás egy kupac női munka felvonultatása, és pontosan ezzel lokalizálja a második helyre a női művészetet. Ennyiből ugyanis megszervezhethetnénk a szemüvegesek, a göndör hajúak, balkezesek kiállítását is.” Ezt a másságot egyébként a Secondary Archive-nak sem sikerült megközelíteni – ellenkező esetben lehet, hogy az egész nőművészet-koncepció addig differenciálódna, hogy megszűnne kohéziós erőt képezni.

Kérdés, hogy miért ragaszkodnak 2021-ben a szervezők egy olyan terminológiához, amely már a 2000-es években is billegett, és amely (az elmúlt harminc-negyven év tapasztalata szerint) túlterhelődött és kommercializálódott, arról nem beszélve, hogy a végtelenül unalmas geopolitikai és gender alapú öngyarmatosító dinamikák újratermelésén kívül úgy általában nincs sok haszna. Női művészet nem létezik, női művészek egyéni gyakorlatokkal viszont annál inkább. Hogy ki a nő, mi a női, azt majd az archívum zsúrije eldönti. Már 49-ben is éppoly képtelenség volt „az örök nőről általánosságban beszélni, mint az örök férfit boncolgatni”, azóta is „hiábavaló minden összehasonlítás”, mert „helyzetük alapvetően különbözik”. Illetve különbözne, ha a művészettörténet és az intézményes kuratori gyakorlat képes lenne elszakadni kanonizációs, mimetikus és felzárkóztatási kényszer-

^A Astrida Neimanis: *Bodies of Water – Postmodern Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Publishing, 2017.

[...] túl nagy az ellentét a művészetéért mindent feláldozó művész és az önfeláldozó anya képe között.

Kata Tranker

Excerpt from artist's statement prepared for the Secondary Archive at secondaryarchive.org

rétől, amelynek persze kiváltképp nehéz ellenállni egy olyan félperiférikus régióban, mint Kelet-Európa. De mivel láthatóan képtelen, a Secondary Archive kérdés nélkül állít zsűrit, pályázat, szelektál és hoz létre egy olyan „reprezentatív” (de legalábbis annak hamis benyomását keltő) tablót, amelynek egyetlen igazán koherens összekötő feltétele a részt vevő művészek biológiai neme. Mert hiába a kijelentése, hogy egy észak-dél pólusra egyszerűsödött feminista diskurzust árnyal – ehhez elég lett volna kiadnia egy tanulmány- és esszégyűjteményt részben a weboldalon is szereplő, egyébként nagyon alapos kutatómunkát és szakmai elkötelezettséget tükröző, hiánypótló szövegekből és az azok tematikájához is kapcsolódó munkákból. Mert tényleg nem világos, hogy mi volt a szelekciós kritérium. Az viszont sajnos igen, hogy szó sincs a kanonizáció vagy a mindenkori kánon megkérdőjelezéséről. Ehelyett egy koncepciójában 2021-ben csuklóból vitatható biológiai nőiséget injekcióz egy létező kánonba annak létező struktúráin keresztül. A női művészekről való gondolkodásban pedig a nőművészet leegyszerűsítő elképzelését környező és egyben kitermelő kortárs diskurzus testét a felismerhetetlen mélységeikig átszövő ellentmondások iskolapéldájaként vezet bennünket.

Egyáltalán miért kell, hogy létezzenek nagy női képzőművészek? Ezt sajnos nem én kérdezem, hanem Elke Krasny Linda Nochlin ikonikus, 1971-es

Why have there been no great women artists? című szövegére reagálva.⁵ Krasny a fogalmak és a nyomokban járó működésképtelen, üres, tisztán reprezentatív struktúrák visszafoglalásáról beszél. Miért kellene a nagyság fogalmát egyáltalán számításba venni? A rögzített jelentéstartalmak ilyen potenciális felszabadítása pedig pontosan az, amit egy női ágenstől (feminin agency) el lehetne várni. Egyrészt metaforikus, de egyszerre nagyon is valóságos, aktivista értelemben is. Egyébként az indexben több olyan művész szerepel, aki a kortárs képzőművészetnek a politikai aktivizmusban betöltött szerepét hangsúlyozva dolgozik elkötelezett aktivistaként, mint például a lengyel Jana Shostak. Egy több tucat hashteggel ellátott keresőrendszerben és konkrétan a reprezentált művészek hiányában a regionális összehasonlítás ilyen, a kutatás és a hazai gyakorlat számára is inspiráló irányai viszont elvesznek. A társadalom láthatatlan és kiszákmányolt csoportjainak okos képviselője, konkrétan szóhoz juttatása jó gyakorlat, de nem önérték. És ha egy platform nem képes kellő radikalitásra ahhoz, hogy túllépjen az e csoportokat elnyomó keretrendszereken, kérdésessé válnak a jövő irányai is.

⁵ Natalia Yeromenko: *Interview With Elke Krasny - Labour of Love*. Kajet Journal. Issue no. 1, „On Communities”, 2018.

AMIKOR A FEMINISTA ANYÁVÁ VÁLIK

elvárás

ellentmondás

értelmezés

információáramlás

női szerepek

performansz

social media

FAJGERNÉ DUDÁS ANDREA NO FOMO CÍMŰ KIÁLLÍTÁSA

Fajgerné Dudás Andrea, aki már a nevének használatával is mindig a figyelem középpontjába kerül, már korábbi kiállításában is számtalanszor foglalkozott a női sors problémáival, a női szerepekkel és az ellentmondásos társadalmi elvárásokkal vagy saját testének jellemzőivel. Naturalisztikus, sőt sokszor az átlagember számára szándékosan gusztustalan eszközökkel operáló munkáinak, performanszainak célja általában a néző provokálása, melyben az alkotó nem műélvezetet kínál a közönségének, hanem épp ellenkezőleg, kibillenteti a befogadót a komfortzónájából és – akár pozitív, akár negatív – érzelmi reakciót présel ki belőle. De Fajgerné munkáinak érdekessége az, hogy nemcsak vallja a feminizmushoz közeli elméleteket és attitűdöt, hanem egyben annak kritikáját és mai értelmezését is megteremti. A *No Fomo* című, őszinte, bátor kiállítása is ennek a példája.^A

A „fomo” kifejezés a social media világában született meg az utóbbi években, és azt a jelenséget takarja, amely a gyors információáramlás következményeként alakul ki az emberekben, amikor lemaradnak egy közösségi eseményről, és a többiek csodás fotóit szemlélve hiányérzet támad bennük. Az érzés eredeti neve „Fear of Missing Out”, azaz félelem attól, hogy kimaradunk valamiből, hogy mások nélkülünk szereznek nagyszerű élményeket, vagy sikerekhez, elismeréshez jutnak, amíg mi lemaradunk a karrierünkben vagy akár anyagilag.

Az érzés különösen gyakran és erősen jelentkezik egy kismamában, akihez az interneten keresztül ugyan elér minden információ, anyai feladatai, kötelességei miatt azonban vajmi kevés eséllyel jut el akár társasági, akár szakmai eseményekre. A fomo azonban nemcsak ennyit jelent. A fomo-ban ott van a korlátozottság szorongása, a társasági élet hiánya, a valahová tartozás felerősödő elemi szükséglete, azaz végső soron az a magány és kiszolgáltatottság, amelyet – bármilyen megbotránkoztatóan hangzik is – az új anya érez, amikor „élete legszebb időszakában” éveken át otthon tartózkodik a kisgyermekével. Ennek az életperiódusnak a nehézségeit a világ, a társadalom soha nem hangosítja ki, hiszen ki merne olyat állítani, hogy egy kisgyermek gondozása nem



↑

FAJGERNÉ DUDÁS Andrea: *Who cares*, 2021, olaj, vászon, 150×120 cm

Fotó: Hutanau Emil

A művész jóvoltából

a legcsodálatosabb tevékenység, hogy a gyermekvállalás nem az élet értelme, hogy az anyaság nem a legszebb dolog, amit egy nő megélhet. A védőnők is legfeljebb csak gyesbetegséggént vagy szülés utáni

^A Godot Galéria, 2021. X. 20. – XI. 13.



↑
FAJGERNÉ DUDÁS Andrea: *Care-free*,
2021, olaj, vászon, 150×120 cm
Fotó: Hutanau Emil
A művész jóvoltából



FAJGERNÉ DUDÁS
Andrea: *Ba-Care*,
2021, olaj, vászon,
150×120 cm
Fotó: Hutana Emil
A művész jóvoltából
←

depresszióként említik a neurózist, amelynek során a nő a kismamamagazinok által festett rózsaszín képpel szemben valójában kőkemény, 24 órás munkával és minden más életszakasztól eltérő mennyiségű lemondással és hozzá az elismerés teljes hiányával szembe-sül. Persze közben rengeteg tudással és képességgel gyarapodik – de hát, melyik anyának jutna eszébe az otthon töltött idő utáni álláskeresőkor beírni az ön-életrajzába a problémamegoldó-képesség, a türelem, a figyelemelterelés, a véletlen elfogadásának vagy a privátszféra nélkülözésének skilljeit? És persze kinek jutna eszébe megdicsérni egy anyát, hogy tisztességesen ellátja, gondozza a gyermekét, főz, mos, takarít, játszik, mesél, altat, éjszaka kel, és folyamatos figyelemmel jelen van?

Fajgerné Dudás Andrea természetesen nyíltan beszél erről is, és kendőzetlenül, a rá jellemző naturalizmussal teszi ki a témát az asztalra – pontosabban a

kiállítótér padlójára és a falaira –, és művészetet csinál saját féltelmeiből. A Godot Galériában megrendezett kiállításának célja a láthatatlan, háttérben végzett női munka láthatóvá tétele. A koncepció középpontjában a „care”, azaz a gondoskodás kifejezés áll, legyen szó akár takarításról vagy gyereknevelésről. Olyan, általában vett női tevékenységeket vesz végig, amelyekben a társadalom számára nincsen semmi menő vagy különleges.

A kiállítótérben a megnyitóperformansz kellékei és végterméke, installációja áll: hatalmas, földre helyezett papírfelület, amelyen a kék festék – mint a tisztaság színe – a lakás felmosásához hasonló mozdulatokkal, egy felmosófa és egy vödör segítségével került fel. A fő falon pedig a fürdőszoba falát megjelenítő, mosogatószivaccsal és körömkefével, körkörös sikáló mozdulatokkal felvitt festék nyoma látható, amely megidézi és persze meg is kérdőjele-



FAJGERNÉ DUDÁS
 Andrea: *Dolgos
 hétköznapok II.*, SZEA
otthonkája, 2019, olaj,
 vászon, 80×80 cm
 Fotó: Hutanau Emil
 A művész jóvoltából
 →

zi az absztrakt expresszionizmus híres férfiművészei, Pollock vagy Yves Klein festészetét. Az installáció további elemeit a kiskorúak lét látványállapotának ready-made-jei alkotják: pelenkázóasztal és járóka, mellettük játékok, plüssök, színezők szanaszét a földön, hogy lépni is alig lehet.

A *Szörös önarckép* című munkán olyan motívumok sorakoznak, mint a kék gumikesztyű, a mosogatószi-
 vacs, a kockás konyharuha és az elmaradt szörte-
 nítés következményei piros népi hímzést idéző rajzzal
 és magyarázattal: „Munka közben nem érek rá ma-
 gammal foglalkozni.” Egy másik képen hegyekben áll
 a mosogatnivaló, miközben a háttérben egy női alak
 az edények mögé bújva stikában a laptopján nézelő-
 dik. *SZEA otthonkáján* kiváltásra várakozó recept,
 befizetetlen csekk és egy mobilüzenet jelenik meg a
 bankszámla aktuális állapotáról, az emberi figura, a
 nő pedig mindössze egy otthonkában realizálódik.

A falon további képek viselik a *Care* című sorozat
 különböző változatait, melyek a láthatatlan női mun-
 kákra és szakmákra utalnak. A *Childcare* című kép
 előtérben lévő gyerekjátékok és gyerekrajzok színes
 kavalkádjá között a meghajló nőalak - anya, óvónő,
 dadus - figurája áttetszővé válik, feloldódik, szinte
 azonosul a környezetével, sziluettje alig vehető észre.
 A *Loving Care* című, mosogatószi-
 vacsral festett kép

egy olcsó krém márkájára utal, amely a mosogatástól
 kiszáradt kéz ápolására szolgál. A sütés-főzés felada-
 tai lehetetlenségű főzőkötevényként ízesülnek a nőalakra
 a *Ba-care* című képen. A *Care-free* márkát is minden
 nő ismeri - a festmény szomorú iróniával fogalmazza
 meg, hogy a márkanév jelentésével szemben a fizikai
 és mentális fájdalommal teli napok egyáltalán nem
 a gondoskodásról és a szabadságról szólnak, ellen-
 ben nagyon is naturalisztikus feladatokkal járnak (a
 képen egy vécét takarító nőt látunk), és vajmi kevés
 figyelmet és a teljesítés alóli szabadságot jelentenek
 a munkahelyen.

Persze a nő, ha rosszul érzi magát, alakítson ki ma-
 gának énidőt (*Self-care*), amikor feltöltődik, magára
 koncentrálnak, relaxál, ahogy arra számtalan applikáció-
 val - vagy Fajgerné esetében épp gyomlálással - van
 ma már lehetőség. A végén mégis az a nagy kérdés,
 hogy mindez kit érdekel. A *Who cares?* című munkán
 az örök férfi, a harcos és a gyereket tartó apa is je-
 len van, hisz végső soron a legmagabiztosabb anya, a
 legtökéletesebb nő és a legönállóbb feminista is a tőle
 jövő elismerésre vágyik.

TÖRÉSEK ÉS RAGASZTÁSOK

emancipáció
esélyegyenlőség
festőiskola
látásmód
optimizmus
önportré
sebek

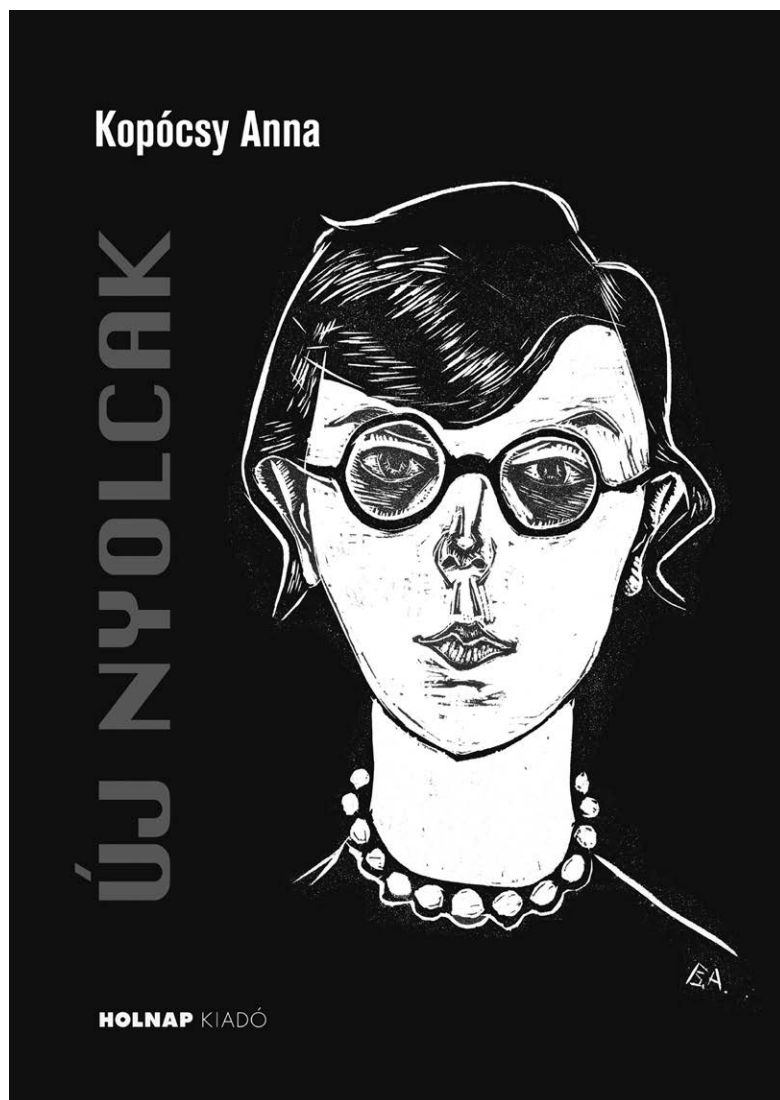
KOPÓCSY ANNA:
ÚJ NYOLCAK

Holnap Kiadó, Budapest, 2021,
317 oldal

Mindazoknak, akik esetleg már sokallják a női művészek helyzetéről, az esélyegyenlőség még mindig aktuális kérdéseiről szóló írásokat, beszélgetéseket, azt javaslom, olvassák el Kopócsy Anna könyvét a Képzőművésznők Új Csoportjának egykori küzdelmeiről. Ne is az elején kezdjék: nézzék meg először a függelékben található, mintaszerű gondossággal összeállított életrajzokat. Döntő többségükben ilyen mondatok olvashatók bennük: „Teljesen elfeledve hunyt el, hagyatéka szétszóródott.” (Bartók Mária) „Halálakor hagyatékára az állam nem tartott igényt, így művei szétszóródtak.” (Bartoniék Anna) „Hagyatéka eltűnt, egyetlen festményét sem ismerjük jelen pillanatban.” (Dullien Edith) „Hagyatéka nagyrészt elkallódott.” (Kiss Vilma) – s még lehetne folytatni a szárazan kopogó megállapításokat.

Ugyancsak itt sorjáznak az életrajzi részletek megélhetési próbálkozásairól, a varrásról, kesztyűkészítésről, gyümölcstermesztésről vagy fázisrajzolásról, a kivándorlásról, a rosszul sikerült kapcsolatokról, a magányról, az öngyilkosságokról. Közülük életükben egyedül Járity Józsnak sikerült beverekednie magát a magyar képzőművészet fősodrába, néhányan legfeljebb epizodisták lehettek (Sztehló Lili, Szuly Angéla), másokat csak haláluk után fedeztek fel újra (Futásfalvi Márton Piroska, Kiss Vilma), s többüket akkor sem igazán.

Tömören: a tragikusan fiatalon elhunyt Czillich Annával együtt induló és szervezkedő másfél tucatnyi művész életpályája tört ketté a 30-as évek első felében. A kudarc azért is keserű, mert pályáivük minden nehézség és hátráltató fondorlat ellenére ígéretesen indult. Felső-középosztálybeli értelmiségi-hivatalnoki családjaiknak köszönhetően tulajdonképpen magától értetődően iratkozhattak be Deák-Ébner és Glatz női festőiskolájába, majd a Lyka-reform után Vaszary és Csók hímnemű hallgatói mellé. Annyiból „szerencsések” voltak, hogy a világháborúban a frontokon harcoló férfiak helyét a mindennapi élet fórumain átvevő s ott helyt álló nőket – nem csak Magyarországon – 1918-19 után már egyre nehezebb volt visszatuszkolni a főzőkanál és a pelenka birodalmába. Gyógyíthatatlan sebek estek a patriarchális-konzervatív társadalmi közvélekedésen, Amerikában s szerte Európában egyre többeknek kellett hozzászokniuk a dolgozó, önálló,



emancipált (nota bene, esetleg bubifrizurával, fűző helyett melltartóban) megjelenő nők gondolatához és látványához.

Tisztában voltak ezzel a magukat gyakran „piktorinának” nevező, a hagyományos, passzióból virágcsendéleteket festegető művésznőszerepkört radikálisan elutasító csoport tagjai is. Indulásuk egyébként tele optimizmussal: azon túl, hogy szívósan, fáradhatatlanul képzik magukat (Szuly Angéla-nak a könyv végén közölt naplójegyzeteiből kiderül, hogy például 1921-ben nem volt nap, amikor ne kro-

kizott volna, vagy ne rajzolt volna aktot), mellette olvasnak, Wagner-operákat hallgatnak, magabizó módon készülnek a jövőre. Az első a magyar művészet történetében, akik csoportosan, együtt s öntudatosan vállalják nőművészmivoltukat.

Pedig közben tapasztalniuk kellett nem csupán a társadalom, de az egész művészeti közeg, közélet masszív előítéletességét. Ma már ugyan elhűlve olvassuk az olyan korszakos mesterek kijelentéseit, mint Szinyei Merséét – „A nő karaktere alá van rendelve a férfinak, és legtöbbike sohasem tudhat valami grandiózusat produkálni [...] hiányzik a hím őskarakter: az alkotó, a teremtő, nagy teljes erő [...]” –, aki aligha állhatott egyedül e véleményével, hiszen, még a női festőiskolát vezető Deák-Ébner, sőt később a liberális, női növendékeit amúgy támogató Vaszary is lanyhább fantáziát s csekélyebb alkotóerőt tételez fel a nők esetében.

Ám a csoport tagjait, legalábbis a kezdetekkor, mintha nem zavarta volna ez az ellenszél. Az is segített nekik persze, hogy tényleg tehetségesek voltak, szuverén módon tudtak válogatni a 20-as évek rendelkezésre álló vagy feltörekvő stílári hangütései közül, javarészt a kései szecesszió, a kissé megszelídített expresszionizmus, az art deco, a posztfauve és az újklasszicizmus elemeiből keverve ki egyéni stílusukat. Olyan remeklések kerülnek ki kezeik alól, mint Járitz Józsa Vajda maszkos önportréit idéző *Önarcképe*, a tán mindőjük közül a legizgalmasabb Kiss Vilma *Leány nárcisszal* című műve, a magyar Neue Sachlicheit egyik főműve vagy épp Bartoniek Anna szigorúan szomorú *Önarcképe*. De figyelemreméltó mellettük az úgymond „átlagszínvonal” is – többféle skálán is játszani tudva, érdekes ikonográfiai, térkezelési megoldásokkal. A korabeli normákhoz szokott néző alighanem meghökkenhetett a fásult, kiüresedett tekintetű szoptató anya (Muzslai Kampis Margit), a kocsmajtó előtt ácsorgó prostituált (Lóránt Erzsébet), a lerészegedett férfitársaság (Endresz Alice), a nőként (vagy legalábbis androgünként) ábrázolt *Jézus és tanítványok* (Kiss Vilma) láttán.

Az addig szorosabb-lazább baráti társaságoként, közös esti rajzolások résztvevőjeként működő művészek köre a sorozatos kizsúrizéseket és visszatasításokat megunva alakult 1931-ben önálló csoporttá, első és egyetlen kiállításukon a Nemzeti Szalonban azonban csak nyolcan állítottak ki (innen a jól

hangzó, bár kissé pontatlan „Új Nyolcak” elnevezés). A bemutató visszhangja azonban azt jelezte, hogy még mindig túl korán próbálták meg a férfiakal egyenjogú művészként beilleszkedni a korszak valójában mélyen konzervatív társadalmi-művészeti közegébe. A műcsarnoki és katolikus-konzervatív kritikuskok (Kézdi Kovács László, Jajczay János) felháborodásán vagy megalázó szellemeskedésén („hagymás pörköltbe felvagdalt csokoládétorta”) tán kevésbé csodálkozhatunk, mint például Kárpáti Aurélon, aki minden jóindulata mellett a „női lélek eredeti sajátosságai” helyett az egyre „férfiasabb” látásmódot rója fel nekik. Így aztán szinte törvényszerű volt a társaság szétszalazódása, a végjáték pedig az életrajzokban olvasható.

Ezt az alapvetően szomorú, a magyar művészettörténetben eddig fekete lyukként létező történetet dolgozza fel példásan Kopócsy Anna monográfiája hatalmas anyagismerettel, az előzmények és a háttér pontos felvázolásával, rövid, de találó képelemzésekkel, együttérzéssel, de emellett tiszteletre méltó tárgyilagossággal. Munkája mindenképpen nagy segítség abban, hogy ezeket az széttört életpályákat és életműveket – ha részlegesen is – megpróbáljuk összeragasztani.

NŐK AZ ABSTRACTION- CRÉATIONBAN

absztrakt

felfedezés

gazdasági válság

generáció

határvonai

kánon

nonfiguratív

A PÁRIZSI ABSZTRAKTOK CÍMŰ TÁRLAT APROPÓJÁN

Pár évvel ezelőtt vált érzékelhető a művészettörténetben, hogy egymásra talált két jelenség: egyszerre éljük meg a művészetben a nonfiguratívok (újra)felfedezésének korát, míg globálisan, interdiszciplinárisan a nők évszázadát. Ez igazi fordulópontot eredményezett a képzőművészet területén, így már nemcsak az absztrakció mint trend kapott újra teret, de a kiváló női nonfiguratív művészek is érvényesülnek, s fokozatosan a 20. század első felének alkotói is előtérbe kerülnek. E változás kulcstárlataként a New York-i Guggenheim Hilma af Klint-bemutatójára asszociálhatunk, amely az intézmény valaha volt legsikeresebb kiállításává vált úgy, hogy egy ismeretlen, korai absztrakt festő életművére épített.

A párizsi Centre Georges Pompidou *Women in Abstraction* (Nők az absztrakcióban) című ideai tárlata (ami nemrég továbbvándorolt Bilbaóba, a Guggenheim Múzeumba) – kissé disszonáns módon – a posztkoloniális alkotókra és az újkeletűen felfedezett absztraktokra helyezte a fő hangsúlyt, de emellett az iskolateremtő női művészeknek is kellő teret szentelt, külön szekcióban érzékeltetve az egykori legnagyobb nonfiguratív kollektíva, az *Abstraction-Création* (1931–1936) női alkotóinak jelentőségét. Ezzel egy időben indította útjára az említett csoport egyik tagjának, Sophie Taeuber-Arpnak három helyszínes megatárlatát a bázeli Kunstmuseum, a londoni Tate Modern és a New York-i MoMA (az utóbbi kiállítás novembertől márciusig látogatható). A sokoldalú művész a tánc, a textildesign, a festészet, valamint a szobrászat világában szintén kipróbálta magát, s éppen az *Abstraction-Création* működésének idején, az 1930-as években bontakoztatta ki sajátos stílusú, geometrikus absztrakt formanyelvét. A névjegyévé vált megoldás egyik ismérve a polka-foltok harmonikus elrendezése, amellyel nem melleleg meghatározta egy későbbi, az 1950-es és 60-as évek generációjának képalkotását – köztük Ellsworth Kellyt vagy éppen egy másik női alkotót, a magyar Vera Molnár korai kísérleteit. Mindezzel párhuzamosan ekkoriban fa- és más anyagú reliefeket is készített, vagyis a kortársak közül az elsők között vonzotta a csoport életébe is megjelenő új mozgalom világa, az úgynevezett dimenzionizmus, amely a festészet és a szobrászat között húzódó határvonalak feloldását hirdette.



Sonia DELAUNAY
és Sophie
TAEUBER-ARP,
Bretagne,
1930 vagy 1934
Fotó © The Arp
Foundation

←

Éppen a korábban említett Hilma af Klint-kiállítás kapcsán cikkeztek az amerikai szaklapok arról, hogy üdvözlendő a bemutató relevanciája és úttörő szerepe, mégis abszurdum abba belegondolni, hogy más releváns női absztrakt művészek még nem kaptak figyelmet Amerikában – akkor még Taeuber-Arpnak sem szántak retrospektív tárlatot az Egyesült Államokban. Sőt, azt is megjegyezték, hogy 1936-ban, amikor a MoMA a világhírű *Cubism and Abstraction* című kiállítását bemutatta, az absztraktok között Sophie Taeuber-Arp helyett Jean (Hans) Arpé, Sonia Delaunay helyett pedig Robert Delaunayé volt a főszerep, vagyis csak a „férjek” kaptak említést a mozgalom kanoizáló tárlatának narratívájában. Később a férjekhez való társítást akaratlanul a két női alkotó kettős vezetékneve (Taeuber-Arp és Delaunay-Terk), vagyis a férj családnévének használata is „aláhúzta”, sőt Sonia



Paule VÉZELAY:
Hat forma mozgásban, 1935,
 gouache, vellum
 papír, 17×23 cm
 Saint Étienne,
 Musée d'Art
 moderne et
 contemporaine
 de Saint - Étienne
 Métropole
 ©Musée d'art
 moderne et
 contemporain
 de Saint-Etienne
 Métropole
 Fotó © Cyrille
 Cauvet
 ←

Delaunayra egy idő után az eredeti ukrán neve, a Terk nélkül hivatkoztak, amelyet idővel maga is elhagyott.

Annak ellenére, hogy mind Sophie Taeuber-Arp, mind Sonia Delaunay alkotótevékenysége párjukéval egyenértékű, sőt bizonyos művészeti elvekben megelőzték őket időben, új utakon jártak a technikai skála területén is – sőt nem feledhetjük mindkét alkotó textilművészetre kifejtett hatását sem. A Palais du Tokyo hat évvel ezelőtti, *Sonia Delaunay: Az absztrakció színei* című tárlata rávilágított arra, hogy Sonia Delaunay több esetben inspirálta férjét, továbbá úttörő volt a színelmélet, a színcentrikus körök elhelyezésében, de a források révén azt is tudjuk, hogy számtalanszor Sonia ötleteit dolgozták ki mindketten. A kiállítás annak a színteóriának a valós háttérét tárta fel, amelyet előtte a művészettörténet egészében Robert Delaunay sajátjaként láttatott. Érdekes módon ráerősít erre a magyar Alfred Roth levelezése is – aki a 20. század elején került kapcsolatba a házaspárral, és később az 1920-as és 1930-as években szintén a Chevreul-féle színelmélet absztrakciós átültetésén dolgozott –, amely szerint rá is Sonia Delaunay volt domináns hatással, az ő a kreatív ideái az egész festészethez való hozzáállását formálták. Ezt a stíluskapcsolatot a debreceni *Párizsi absztraktok. Abstraction-Création* kiállítást^A záró, Roth által készített dimenzionista reliefek vizuális megjelenítésén is érzékelhetjük.

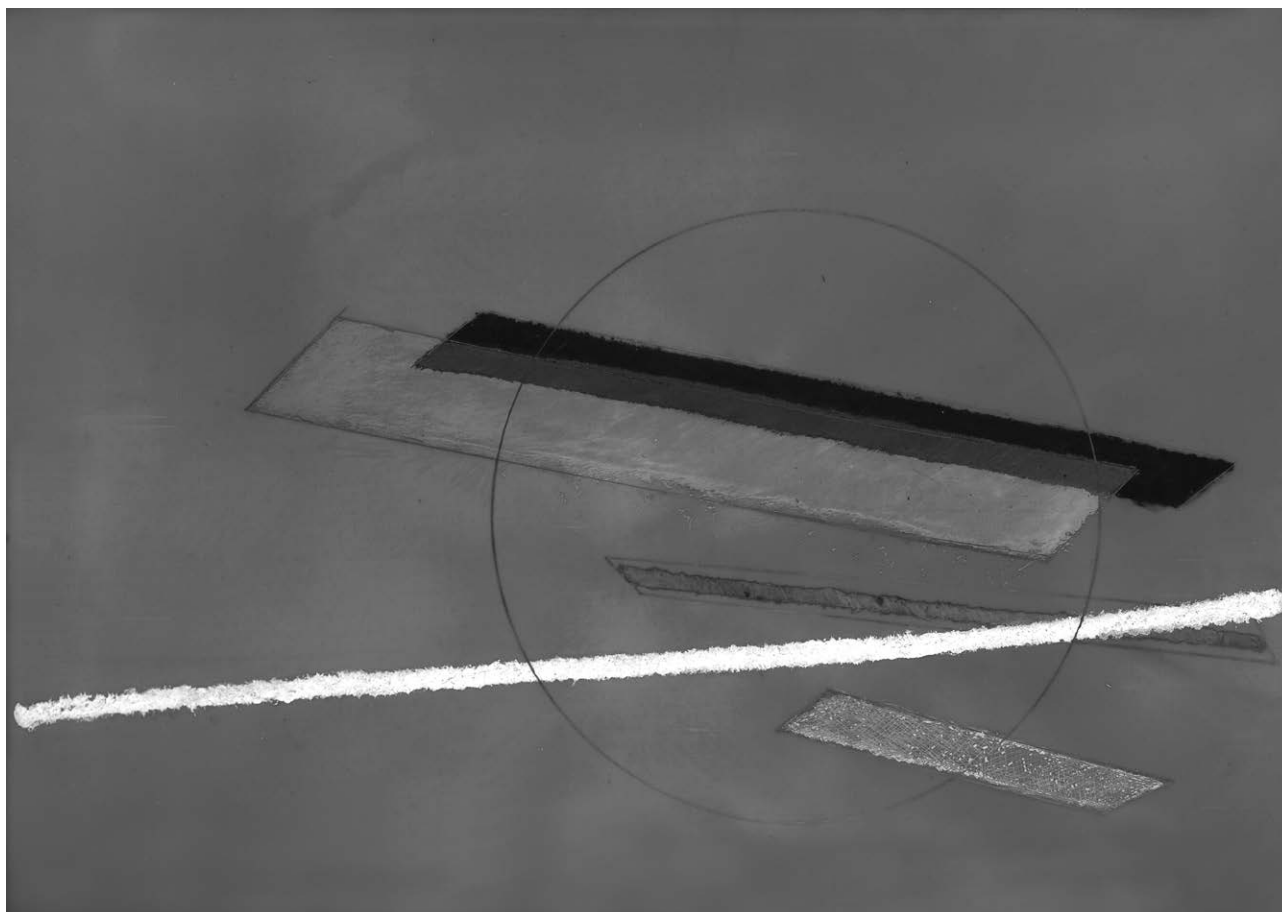
A fent említett két művész esetében különösen fontos az Abstraction-Création, hiszen éppen ekkori a legtermékenyebb időszakuk, sőt valahol saját stílusuk, önállóságuk megmutatásának platformja is. A nonfiguratív kör majd öt éves működése igazi sikertörténet az 1930-as években galériájával, folyóiratával és egy olyan fórum megszervezésével, amely inspiratív művészeti diskurzus helyszínékként szolgált azokban az időkben, amikor a nonfiguratív művészeknek nem volt lehetőségük múzeumokban, galériákban megmutatkozni. A csoport mindemellett soknemzetűségével, politikai szabadságával is vonzerőt jelentett. Az Abstraction-Création szellemisége szerint tárt karok-

kal fogadta nemcsak az eltérő nemzetek képviselőit, a változatos trendeket reprezentáló absztraktokat, de a női alkotókat is.

Az Abstraction-Création női tagjai között találjuk Sophie Taeuber-Arp és Sonia Delaunay mellett az ír származású, a festészet és üvegfestészet terén is jeleskedő Mainie Jellettet és Evie Hone-t, a brit Marlow Mosst és Paule Vézelay-t, a szobrász Barbara Hepworthot és a lengyel konstruktivista Katarzyna Kobrot. Azt is érdemes kiemelni, hogy a források bizonyítékai szerint többeket tévesen sorolnak a csoporthoz, köztük a magyar Beöthy-Steiner Annát vagy Anton (eredetileg Anna) Prinnert. Végeredményben az 1931 és 1936 között működő nonfiguratív körhöz több mint húsz nemzet nagyjából száz alkotója tartozott, közülük nyolc volt női művész.

A debreceni kiállítás kurátoraként fontosnak érzem, hogy nemcsak a katalógusban, hanem a tárlat szekcióiban is érzékelhetővé váljanak a csoport egészére vonatkozó kutatásaim eredményei, amelyek a nők szerepét is új megvilágításban láttatják. Eszerint a társaság exkluzív körként indult, kezdetben csak a legjelentősebb absztrakt művészeket foglalta magában, majd Auguste Herbin, a szerveződéés vezetője megváltoztatta a csoportba kerülés feltételeit azzal, hogy 1933-1934-ben a gazdasági válság megkésett hatása és belső konfliktusok okán kénytelen volt feloldani a szigorúságot. Így a társaság a második korszakában utat nyitott a kevésbé ismert fiatal művészek, továbbá a figuratív vonalhoz közelebb állók irányába (a szürrealisták felé is). Egy általam megtalált forrás (IMEC, Fonds Freundlich), Herbin Otto Freundlichhoz címzett levele szerint 1934 után a kör tudatosan épített a női alkotókra. A dokumentum szerint a nőknek ugyanannyi joguk volt csatlakozni, mint a férfiaknak, és megfogalmazták, hogy belépésüket támogatni és ösztönözni kell. Előtte semmi hasonló gesztussal nem találkozha-

^A MODEM, Debrecen, 2021. X. 2. – 2022. I. 30.



tunk a nonfiguratív csoportosulások történetében, de a figuratív köröknél sem volt jellemző ez a módszer.

Az Abstraction-Création által megfogalmazott irányelv, vagyis a nők befogadása azonban inkább utólagosan, demokratikussága miatt értékelhető, hiszen a legfontosabb női művészek már tagjai voltak a csoportnak. A szociális-művészeti kontextust nézve pedig a női alkotók száma (nyolc fő) nem tekinthető elenyészőnek. Mindamellett maga a jelenség azt is példázza, hogy absztraktként és nőként való érvényesülésük még az 1920-as és 1930-as években is akadályokba ütközött annak ellenére, hogy a témaválasztás éppen az absztraktnak nem kötött, az organikus és a geometrikus absztrakt formanyelve univerzális, demokratikus utakat kínált. Ez viszont mégsem oldotta meg a problémáikat, ki kellett kövezni maguknak az utat. Boldogulásuk nehézségeit mi sem mutatja jobban, mint hogy Taueber-Arpot, Sonia Delaunayt is a férjeikhez kötötték, illetve a kubistából absztraktként lett Albert Gleizes tanítványai, Mainie Jellett és Evie Hone többször is hangsúlyozták, hogy milyen hálásak meseterüknek a csoportba való meghívásért és a folyamatos szakmai támogatásért, mert nőként féltek, hogy nem tudnak érvényesülni. Ahogy Sarah Wilson a *Párizsi absztraktok* kiállítás katalógusának egyik esszéjében kifejti, a női tagok közül Paule Vézelay és Marlow Moss a névváltoztatásukkal dacoltak a nőket megkülönböztető életúttal: George Sand példáját követve egyszerre férfinév alapú és mégis nőies, kitalált keresztneveket vettek fel. Így lett Marjorie Watson-Williamsból Paule Vézelay, amely egy francia városra és a Paul férfinév női párjára reflektált, és ekképpen módosult Marjorie Jewel Moss neve Marlow Mossra, ezzel egyszerre utalva a híres

↑

MOHOLY-NAGY László: *G11*, 1934, olaj, tempera, galalith, 32×46 cm
Párizs, Courtesy Galerie Le Minotaure
© archives Galerie Le Minotaure

Lord Marlowra és a női névként is működő, bájos angol településre, Marlowra.

Érdeemes megjegyezni, hogy az Abstraction-Création női alkotói, talán nem véletlenül, a nemi szerepek szerint nem ítélkező férfiak uralta társaságokban letek önmagukra, Barbara Hepworth oszlopos tagja volt egy angol geometrikus baráti társaságnak, amely társa, Ben Nicholson és köré csoportosult, s amelyhez a magyar Moholy-Nagy László és a francia Jean Hélion is csatlakozott Londonban, Paule Vézelay pedig Jean Arp művészeti inspirációjára tért rá előbb a szürrealizmus majd az absztrakció útjára. Őt is, mint számtalan kortársát, a brit, úgynevezett seaside surrealism, a tengerparti témájú szürrealizmus és a víz témák, majd idővel más költői, természetbeli jelenségek ejtették rabul. A *Párizsi absztraktok* kiállításon éppen egy szürrealista térkezelésű, absztrahált formavilágú, finom, lebegő motívumra épülő műve, a *Hat forma mozgásban* című szerepel. (Mindenki számára új köntösben, mert a MODEM a bemutató előtt magára vállalta Musee d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Etienne Metropole-ből kölcsönkapott kép restaurálási költségeit.) S valóban nemcsak Vézelayre (akinek utoljára 1983-ban a Tate rendezett retrospektívét), hanem az Abstraction-Création női tagjaira csakúgy, mint az avantgárd iskolateremtő női művészeire is érdemes nagyobb hangsúlyt fektetni, különösképpen most, a női absztraktok fénykorában.

ÉNROMBOLÁS ÉS TESTTUDAT

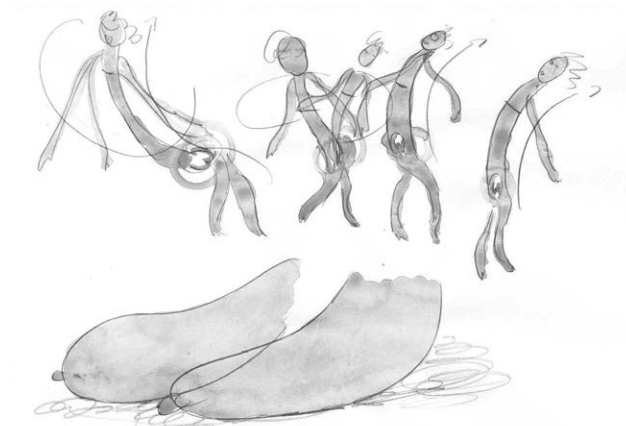
anyagiság
betegség
betekintés
haldoklóstoposz
radikalizmus
szenvedés
trauma video

NŐI ALKOTÓK BETEGSÉGREPREZENTÁCIÓI

BEVEZETÉS

Kortárs művészeti alkotások gyakran szembesítenek a betegség tapasztalatával. Mint Susan Sontag írja, a klasszikus és modern irodalmi tradícióban a betegségek a lélekállapot kifejeződései, s mint ilyenek, alkalmasak a metaforizálásra, valamint a személyiség külső jegyeinek leírására.^A A halálos betegségeknek Sontag két alapvető típusát különbözteti meg: a tbc-t és a rákot. A „romantikus” haldoklóstopossal felruházott tbc-hez, mely a szenvedés átesztétizálására szolgál, az a vélekedés társul, hogy elvezet az egyén szellemivé válásához; miközben az ember fokozatosan megszabadul az anyagiság nyúgeitől, s „napról napra, ízről ízre” elsorvad, felerősödik benne a spiritualitás. A szellemivé válás nyújtja az ember számára a lét mélyebb átélésének lehetőségét. A nyugati vallási és művészeti hagyomány mindig is úgy tételezte, hogy a szenvedés egy kivételes tudás feltárulásához vezet el, s erre a saját betegség is lehetőséget ad: egyéniséget formál és elősegíti az önértelmezést. A rák ellenben megfosztja a beteget a személyiségétől, hiszen „a Máság betegségeként” dekonstruálja az Ént. A „Máság” magából a biológiai adottságból fakad, abból, hogy a testen belül egy idegen test tenyészik, mely nemhogy nem segíti az önismeretet, hanem egyenesen animális szintre süllyeszti áldozatát. De a műelemzések során látni fogjuk, a betegség ebben az esetben is olyan fiktív egységként mutatkozhat meg, amely elvezet az önértelmezés felé.

A „saját betegség”-reprezentációk előtérbe kerülésében meghatározó szerepe volt a testhez való viszony megváltozásának, ami szerteágazó, s az egész nyugati bölcséleti tradíciót dekonstruáló diskurzus eredménye, s ami részben a feminizmusnak köszönhető. A feminizmus mutatott rá, hogy a női szubjektum különösen kiszolgáltatott a testi folyamatok megélésének, mégpedig azon jelenségek miatt, melyeket Julia Kristeva a monumentális – nem történelmi, hanem természeteti, avagy ciklikus – időiségnek való alávettségnek nevez, melynek szemléletes példája a havi menstruációs ciklus, de ilyen, a természetinek való kiszolgáltatottságot képvisel a terhesség és a szülés is.^B A női tapasztalatok művészeti megfogalmazása szükségszerűen dekonstruálta magát a gondolkodást is, mely nyitottabbá vált a testiség jelenségeire, az



↑
GYŐRI Andrea Éva: *Melleik súlyától 4.*,
2018, vízfesték, ceruza, papír, 21×29,7 cm
A művész jóvoltából

ösztönök, a sexualitás, a szenvedés tapasztalataira. Ma már nem számít felforgatónak, ha egy alkotás az alantas testtel szembesít.

A saját betegség képzőművészeti reprezentációja Frida Kahlo művészetéig vezethető vissza, aki ezen keresztül nemcsak testies mivoltát mutatta fel elementáris erővel, hanem önmagát megfeszített Krisztusként is megjelenítve, némileg átértelmezve a keresztény vallási és művészeti tradíciót, újfajta jelentést adott az addig jellemzően passzivitásként felfogott női szenvedésnek.^C A 20. század végétől mind gyakrabban találkozunk olyan nőművészekkel, akik saját betegségüket reprezentálva hasonló radikalizmust képviselnek: az addig jellemzően mentális, illetve spirituális tapasztalatként leírt eseményt kiegészítik a test valós fájdmánának láttatásával. Esszé keretei között most három megrázó erejű kortárs műegyüttesre fókuszálok: Hermann Ildi és Drozdik Orsolya egy-egy sorozatára, valamint Győri Andrea alkotásaira. Mindhárom művész saját rákos megbetegedését dolgozza fel, azaz olyasvalamit, amit Sontag nyomán

^A Lásd Susan Sontag: *A betegség mint metafora* (Lugosi László fordítása). Európa, Budapest, 1983.

^B Lásd erről Julia Kristeva: *A nők ideje* (Farkas Anikó fordítása). In Kis Attila és mások (szerk.): *Testes könyv II. Ictus-Jate*, Szeged, 1997, 327–356.

^C Lásd az erről szóló tanulmányomat: Széplaky Gerda: *Korom tej. Nőiség és áldozatiság Frida Kahlo festészetében*. <http://performativitas.hu/res/szeplaky.pdf>

az Ént dekonstruáló sorseseeménynek tekinthetünk. Esszémben mindenekelőtt arra kívánok választ találni, hogy a női identitást erőteljesen meghatározó testhez kötöttség miként teszi lehetővé a betegség radikálisan őszinte diskurzusát. Ehhez itt szükségszerű hozzáfűzni: a képzőművészeti alkotások a képek látatása révén alighanem kíméletlenebbül hatnak, mint a nyelvi absztrakción alapuló irodalmi szövegek.^D

RADIKÁLIS ÖNFELMUTATÁS (HERMANN ILDI, GYŐRI ANDREA)

A kíméletlen láttatás különösen igaz a fotót médiumként használó alkotásokra – a fotó ugyanis a „valóság-ról” a legközvetlenebb képet szolgáltatja. Hermann Ildi, a 2019-ben tragikusan fiatalon elhunyt művész *NHL* (2007) című fotósorozatában „dokumentálta” saját betegségét. Az alkotónál 2007-ben, pár hónappal a kislánya megszületése után rosszindulatú daganatos betegséget (non-hodgkin limfómát) diagnosztizáltak. Fotósorozatában a kemoterápia és a sugárkezelés időszakát mutatja be, de nemcsak saját magára, a testében végbemenő változásokra, azaz a leépülés folyamataira fókuszál, hanem gyermeke fejlődésére, a közösen átélt sorsfordító időszakra is.

Hermann a fotókon keresztül a betegség lefolyásának folyamatát és a kórházi kezelés pillanatait mutatja be; azt követhetjük nyomon, hogy miképpen változik napról napra betegségnek kiszolgáltatott teste. A lélekben történő változást a külvilág tárgyain, a kórházi enteriőrökön, csendéleteken (például a memento moriként ható, hervadó virágcsokrokon) keresztül állítja eléink a művész. Láthatjuk, hogy a test állapotának romlásával párhuzamosan miképpen „indul bomlásnak” a mind mélyebb halálfélelmet átélő Én. Az Én-vesztés – amikor már nem egy konkrét személyiség, hanem valami sokkal mélyebben húzódó, mindannyiunkban közös humánus, ha tetszik, az általános értelemben vett ember nyilatkozik meg – mint önfelmutatás ikonikus képe az a fotó, amelyen a művész a kamerába néz, de közben a kezével eltakarja a szemeit. Láthatjuk a művészt a betegség által legyőzött célkeresztben is: kihullott haját baseballsapkával fedi el, védtelenül fekszik egy kórházi ágyon, mellkasán ott van a sugárzás helyét megjelölő kereszt. A mosdókagyló lefolyóján át éppen eltűnni készülő, kihullott hajcsomó már nem is emberi „testrészt”, hanem az identitás egységét, a méltóságot megtámadó, szégyenletes „dolog”, abjekt,^E elveszítette azt a jelentését, hogy a nő díszének tekintett hajkorona részeként foghassuk fel.

E naplófolyamban a legmegrendítőbb képek azok, amelyeken a művész a gyermekével együtt szerepel. Az anyának már kihullott a haja, a csecsemőé éppen most nő – a két, majdnem tar koponya közötti hasonlóság átjárást enged lét és nemlét, megszületés és meghalás fenoménjai között. Egyik az erő elvesztésével, másik az elnyerésével jár együtt; egyik a halálöszönhöz, másik az életöszönhöz tartozik. A különös az ebben a sors által írt, de műalkotások révén megfogalmazott narratívában, hogy a két, ellentétes ösztönerő keresztveződni tud a művész alakjában, akit a szinte fizikailag is hozzátartozó gyermek túlélni, a testében növekvő idegen anyag, a „Más” meghalni kényszerít. Az *NHL* című fotósorozat radikális módon



↑

GYŐRI Andrea Éva: *Beszélni a mellekhez*, 2018, still a HD-videóból (45 perc, 46 másodperc)
A művész jóvoltából



↑

GYŐRI Andrea Éva: *A mellnélküli mellkas rituáléja*, 2018, still a HD-videóból (14 perc 14 másodperc)
A művész jóvoltából



↑

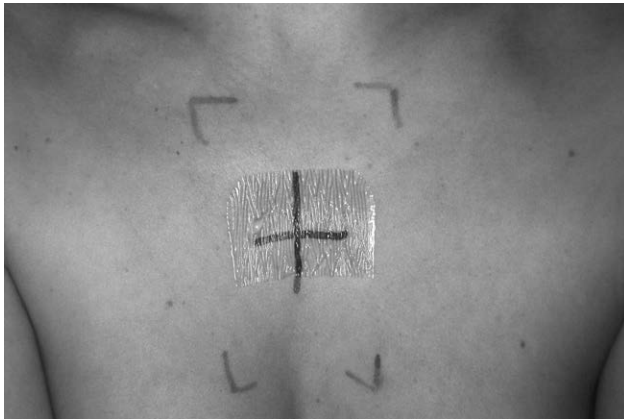
GYŐRI Andrea Éva: *A mellnélküli mellkas rituáléja*, 2018, still a HD-videóból (14 perc 14 másodperc)
A művész jóvoltából

írja át a keresztény anya-gyermek (Mária-Jézus) toposzt is: a nő nem egyszerűen önfeláldozó, a gyermeke gondozásának magát passzív módon alávétő, alázasos anyja, hanem a létezésért küzdelmet folytató, heroikus ágens.

A szintén daganatos megbetegedéssel küzdő Győri Andrea a testi változást kísérő traumatikus tapasztalatokra reflektál műveiben, s amikor ennek során egy

^D Korábban a kortárs magyar irodalom betegségrepresentációjáról is írtam egy értekezést: Széplaky Gerda: Test és sors. Betegségnarratívák a kortárs magyar irodalomban. In uő. *Sötét és néma*. L'Harmattan, Budapest, 2019. 164–207.

^E Kristeva ezt a jelenséget nevezi az Ént identitásából kiforgató megalázottságnak, avagy abjekciónak. Lásd Julia Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz (Kiss Ágnes fordítása). *Café Babel*, 20. 169.



úgynevezett valóságutánzó médiumhoz, a videóhoz fordul, akkor nyilvánvalóan őt is a mind kíméletlenebb önfelmutatás vágya hajtja. A megbetegedett saját test művészeti reprezentációja keresztény kultúránkban értelmezhető Imitatio Christiként: a Megváltó szenvedésével való azonosulásként, ekként vallásos konnotációi is vannak.

A *mellnélküli mellkas rituáléja* (Nullbreastchest Ritual) című videómunkájában Győri „köszönetet mond” az eltávolítás előtt álló melleinek, amiért azok összeszedték a daganatot, s feláldozzák magukat a viselőjük életéért. Mint ismeretes, a maszektómiának nevezett beavatkozásra, amely a daganatos mell amputációját jelenti, az élet megőrzése érdekében van szükség. Egy másik videómunkában, a *Punk hajkettősben* (*Punkhairdo-ritual*) a művész a haj elvesztésének állít emléket. A kemoterápiás kezelés hatására kihulló haját Győri a videó első részében rövidre vágja, s barátai körében búcsúzik a tincsektől. A második rész az anya-lány kettősére szűkített, intim jelenete révén a nőiség mélyebb jelentésköreibe enged betekintést: a művész hagyja, hogy anyja (anyaszült) kopaszra

↑
[HERMANN Ildi: NHL, 2007, giclée-print, egyenként 32,5×42,5 cm](#)
[Sipos Gábor jóvoltából](#)

borotválja a fejét. Mind a mellétől, mind a hajtól való megválás a női identitás megsértéseként értelmezhető, melyet egyszerre kísér testi fájdalom és lelki megrázkódtatás. A *Mellkasmasszás* című alkotásban a műtét utáni állapotot látjuk: az édesanya a lapossá vált mellkast masszírozza, majd próbálja rávenni lányát a nőiség illúzióját visszaadó plasztikai műtetre. Ám a lány tiltakozik ez ellen: feltépi ingét, s láthatóvá teszi a levágott mellek behegyesedett foltjait, amelyek immár szüntelenül a hiányt és a veszteséget tanúsítják. Ezzel az önfelmutatással azt az új identitást vállalja magára, melynek gyűjtőpontjában a megcsonkolt test áll.

A *Melleik súlyától* című sorozat (ceruzarajz, akvarell) képei az irónia eszközével élnek. Kifigurázzák a nőiség természetes állapotát: egy nőnek nehézséget okoz, ha a mellek súlyával kell élnie, mert azok lehúzzák, görnyedtté teszik, fájdalmat okoznak neki; ezzel



DROZDIK Orsolya: *Biológiai metaforák*, 1984, festményinstalláció, *Agyfeljáró*, kb. 250×150×125 cm, a háttérben *Májrák*, olaj, vászon, 125×150 cm; *Önarckép mint párttitkár*, olaj, vászon, 30×30 cm; *Vese*, olaj, vászon, 40×40cm, Budapest Galéria
Fotó: Farkas Árpád
A művész jóvoltából

Distant implantation of cancer cells is called metastasis. How soon this occurs depends on the type of cancer and its speed of growth. Early invasion of pericolic veins results in clumps of cells passing to the liver, where...

szemben a mell fizikai és pszichikai terhétől, egyúttal a mellről mint külsődleges nemi karaktertől megszabadult alakok megkönnyebbültek, „boldogok”. A levágott, földön heverő mellek magukra hagyott, degradált húsdarabokként jelennek meg, amelyek elveszítették szexuális jelentésüket. A mellamputáció narratívájával Győri a szenvedés felmutatásán túl arra is rávilágít, hogy a nemi sztereotípiák megképzésében milyen erőteljes szerep hárul erre a testrésze. Művei rétegzett képet mutatnak tehát az identitás állandóan változó folyamatáról. Mindenekelőtt arról, hogy a nyugati bölcséleti hagyomány szerinti, szellemcentrikus Én képét hogyan írja felül a sorscsapásként jelentkező megbetegedés: az addigi pozíciójából kibillentő Én miképpen mozdul el – traumák és pszichés átalakulások révén – a testi eseményekkel és tapasztalásokkal való azonosulás felé.

BELÜLRŐL MEGÉLT TEST (DROZDIK ORSOLYA)

Drozdik Orsolya is szentelt egy projektet saját daganatos betegsége feldolgozásának. A *Sejtfestmény* című sorozat elsődlegesen nem Imitatio Christiként valósult meg, inkább a kibillentett Én újraképzéseként – a képek előállítását a művész számára nem önfelmutatást, hanem önterápiás aktusnak jelentett. Az előző fejezetben elemzett sorozatokhoz képest itt nem a valóság-hű láttatás igényével vagy a valóság mint referencia megidézésével találkozunk, hanem absztrakción alapuló reprezentációval.

Drozdik saját betegsége kapcsán egyrészt a testi traumát állította középpontba, másrészt a betegséget követő feldolgozást. Betegsége geneziseként egy olyan eseményt jelölt meg, amely a történelem dimenziójába illeszkedik: 2001. szeptember 11-ét. A leomló tornyokat – melyek az egypólusú nyugati kultúra megsebesülésének képei, egyúttal a kollektív trauma vizuális lenyomatai – megszállottan fotózta, emi-

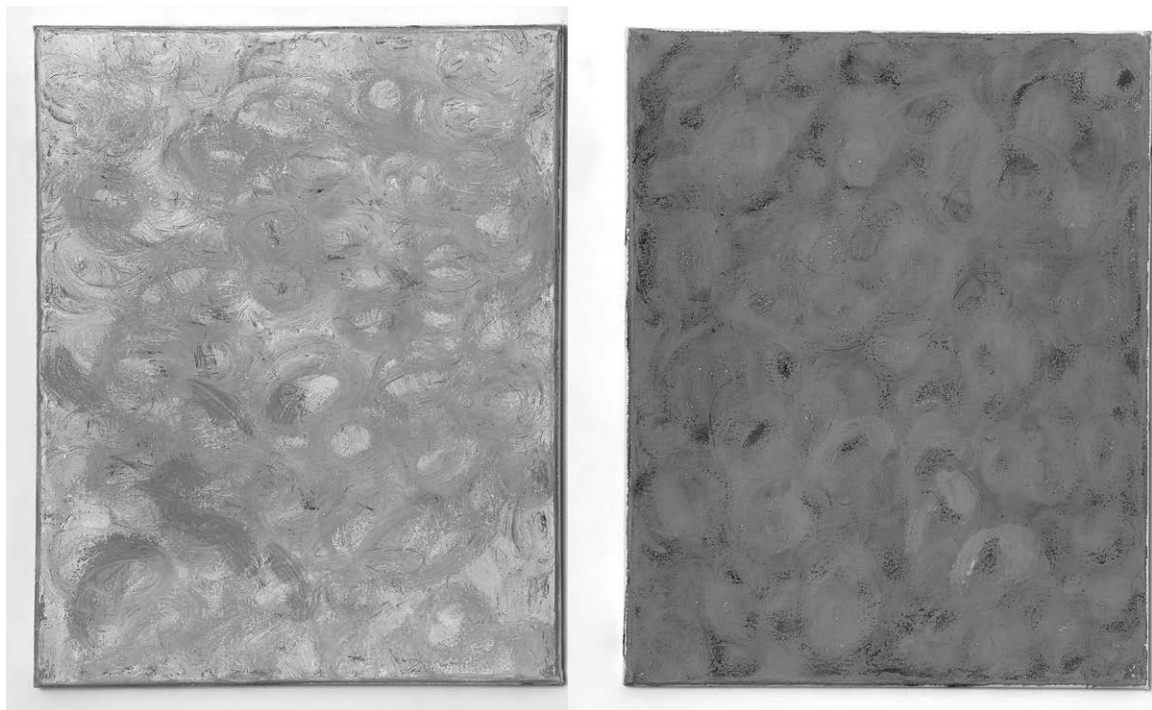
att sok időt töltött a terrorcselekmény helyszínén, s a toxikus porok szervezetében daganatos sejtek burjánzását indították el. Művészeti projektje egyszerre mutatja fel – a személyes és a kollektív élményvilág átfedéseire hagyatkozva – a biológiai és a történelmi trauma eredetpontját.

De Drozdi knál nem csak önanalizáló és önanatomizáló törekvéseket kell felismernünk, hiszen ez a sorozat abba az életműbe illeszkedik, mely kezdettől fogva a nőiség jelentésköreit s a patriarchális kultúra által megalkotott női identitás újraépítésének lehetőségeit vizsgálta. A nőiség új identitásmodelljéhez a kiindulási alapot a művészettörténeti kánon nőképe jelentette, amellyel szemben a művész saját énkoncepciót és individuális mitológiát kívánt megkonstruálni. Elsőként a *Medikai Vénusz* szobrok döbbsentették rá arra, hogy a hagyomány a női testet egyfelől erotikus, másfelől objektivizálásra és patologizálásra alkalmas tárgyként határozza meg; munkáiban ezek kritikáját nyújtja. Az évtizedeken keresztül alkalmazott, dekonstrukciós gesztusokon alapuló feminista kritika később „megszelídült”. Idővel ugyanis már nem a nő társadalmi helyzetének, történelmi, tudományos kontextusának kérdése foglalkoztatta, hanem a női test belülről való megélése és reprezentációja.^F Ennek egyik állomása a betegség művészeti vizsgálata.

Korai sorozatában, a *Biológiai metaforák* (1984) festményeiben, illetve installációiban a betegség még nincs jelen valóságos referenciaként, azaz átélte tapasztalatként, hanem inkább szimbolikus kerületű: a rák mint fenomén arra szolgál, hogy általa megfogalmazható legyen az orvostudomány politikai jelentése. A *Brain Ramp* (1984) verbálisan is megjelenítette

^F Drozdik művészetéről szóló elemzésemet lásd Széplaky Gerda: A nőművésztől a posztfeminizmusig. *Balkon*, 2020/1-2. 10-25.

DROZDIK Orsolya:
Sejtfestmény-díptychon,
2018, olaj, vászon,
50×80 cm
A művész jóvoltából
→



a rákot, tartalmazott róla ugyanis egy medikai leírást (vers formájában), de közvetlen képként, vizuálisan is felmutatta azt (*Májrák*, 1984). A *Biológiai metaforák* elsődlegesen azt fogalmazta meg, hogy a hatalmi rendszerek miként fonódnak össze a tudománnyal, megteremtve a test (és az individuum) intézményesített ellenőrzését. ⁶ Az 1995-ös, a *Normális és patológikus* címet viselő munkában is az foglalkoztatja Drozdi, hogy a tudományos diskurzus miképpen jelöli ki gondolkodásunk határait, s miképpen teremti meg az emberről szóló uralkodó paradigmát – amelyből igazából ő is csak a 2017–2018-as sorozattal, a saját test belülről való megélésének tanúbizonyságát nyújtó *Sejtfestményekkel* fog kilépni.

Az önterápiás aktusként értelmezhető festmények a betegség révén megélt testi folyamatok feldolgozására szolgálnak. A betegség mindenekelőtt a hibás testi működés megtapasztalásához kötődik. Míg az egészséges testet az ember képes elméjétől megkülönböztetni és uralni, addig a betegség esetében ez a lehetőség megszűnik: felnyílik a mulandó testtel való azonosulás perspektívája. A testtel való azonosulás alapját Drozdi számára itt már nem a patriarchális testkép, hanem kizárólag a belső tapasztalati horizont adja. A test itt már nem medikalizált és patológiázott objektum, hanem „érzékileg gondolkodó anyag”, a heterogenitás, a sejtekre való szétesés manifesztuma. A testi tapasztalatok által az a belső ember tárul fel, akinek kevésbé vannak biológiai, nemi, társadalmi karakterjegyei; a reprezentáció középpontjában mint anyagszerű szubjektum áll: sejtjei szolgáltatják az identitás minimumát.

A belső ember vizuális reprezentációja során alkalmazott alkotói módszer eltávolodik a korai, konceptualista szemléletmódtól: Drozdi itt a tudatkontroll nélküli, spontán festési módot alkalmazza. Az absztrakt expresszionizmus remekeit megidéző kompozíciók szabálytalan körformák egymásba kapcsolódó hálózatából szerveződnek többnyire a testszínek különböző árnyalataiban. Egy-egy körforma a művész vászon fölött köröző, katatón mozdulataiból jön lét-

re, majd a szélesebb gesztusú testmozgás átalakul az anyaggal való intimebb „kapcsolattá”, tapintásra épülő fiziológiai folyamattá. A körkörös mozdulatok révén Drozdi mintha önnön belsejével, önnön hússzerű lényének mikroorganizmusaival, azaz legsajátabb testi önmagával azonosulna, miközben próbálja a belső folyamatot, a sejt-újratermelődést reprezentálni. Az ornamentikus struktúráként ábrázolt emberi belső a kozmosz képéhez hasonló: mintha csillagokkal telelt égboltot látnánk. Csakhogy ebbe a fenséges képzetet megidéző látványba idegen struktúrák, szürke foltok törnek be, amelyek a szövetekben jelentkező hibára, a betegségre utalnak. Nyilvánvaló, hogy a sejtszintű azonosulás a hibával való azonosulást is magával vonja. S míg Sontag nyomán azt gondoltuk, hogy a rákos sejtek másságként szétrombolják nemcsak a testi egységet, hanem a szellemileg megképzett Ént is, addig Drozdi *Sejtfestmény*-sorozata arról tanúskodik, hogy a testről szerzett tudással felruházott Én képes önmagát „uralni” – nem a leigázás, hanem az azonosulás, a megértés, az elfogadás értelmében.

Nyilvánvaló ugyanakkor, az összes itt elemzett műalkotás azt bizonyítja, hogy a betegség által az egzisztenciális kiszolgáltatottság horizontja nyílik fel, s ha az ember ezt *vállalja*, ha a betegség szubjektumaként van bátorsága azonosulni önmagával, ami szükségszerűen a testi mivolttal való azonosulást is jelent, akkor magára vállalja a fizikai szenvedésnek és a halálnak való kiszolgáltatottság tudását. A saját betegséget reprezentáló műalkotások nem egyszerűen részvétele ébresztenek vagy megrendítenek, hanem ezt a kétségbeesést is közvetítik, s ezért szorongással töltenek el mindannyiunkat.

⁶ Drozdi művészeti állítása megfeleltethető Foucault teóriájának, mely szerint az orvostudomány támpontját nem a beteg egyedi észlelése adja, hanem az osztályozás és az általánosítás – a 18. századtól kezdve éppen ezért az orvoslás a totalizáció új formáját fogja jelenteni. Lásd Michel Foucault: *A klinikai orvoslás születése* (Romhányi Török Gábor fordítása). Corvina, Budapest, 2000, főként 124–141.

MŰTÁRGYKÉNT LÉTEZNI

60-as évek beat

hitelesség Kelet-Európa

lázas műtárgy

performansz sors

test

INTERJÚ LADIK KATALINNAL

Ladik Katalin aktív az irodalom, a képzőművészet és a színház területén egyaránt. Írott alkotásai mellett hangkölteményeket, vizuális verseket, kísérleti zeneműveket, hangjátékokat, gesztuskölteményeket készít. Performanszaiban saját testét és hangját használja médiumként. A 70-es években a Bosch+Bosch csoport tagja volt, számos happeningben és akcióban vett részt, és bekapcsolódott a mail art mozgalomba is. 1978-ban vizuális költeményeivel és kollázsaival szerepelt a Velencei Biennálén. 1977–1992 között az Újvidéki Színház színésze volt, és több játékfilmben is főszerepet kapott. Performanszait és műveit kimagasló nemzetközi helyszíneken és művészeti eseményeken mutatja be, mint ahogy 2017-ben a documenta 14 keretében. Számos elismerésben részesült, munkásságát a Kassák Lajos-díjjal (1991), a Szerb Köztársaság Nemzeti Kulturális Díjával (2009), a Párhuzamos Kultúráért díjjal (2003) ismerték el, valamint Ai Weiwei, Anish Kapoor és Ólafur Eliasson mellett a Lennon Ono Békedíjjal (2016) is kitüntették.

SA: Egy veled készült interjúban fogalmazod meg nagyon éleslátóan, hogy egyszer csak azt láttad magad körül, mindenki valahogy „nyugatiasan” vagy „amerikaiasan” próbálta megfogalmazni a mondandóját, és így hiányzott a gyökér. A hazai íz specialitása. Hogy a nők, akik ugyanazt érezték, mint te, valahogy ki akartak törni a férfifízlelsből, túlságosan direktben csinálták, vaginaközpontú lett a művészetük, és ez sem lett sikeres. Nálad mindez hogyan tud differenciálódni, mi minden foglalkoztat, mi mozgat meg?

Ladik Katalin: A 60-as években úgy éreztem, a költészet az én világom. Akkor jutott el hozzánk, Jugoszláviába a beat és más amerikai irodalmi és művészeti irányzat. Kortársaim közül többen ezeket követni és utánozni kezdték. Az amerikai életérzés távol állt tőlem, miként a fogyasztói társadalom elleni lázadás is. Abban az időben ugyanis nem bővelkedtem anyagi javakban, és nem igen volt mit fogyasztanom. Úgy véltem, hitelesebb leszek, ha arról írok, ami engem ebben a multikulturális és multietnikus jugoszláviai környezetben női műveltségben foglalkoztat.

SA: Manapság inkább kényelmetlen, sőt ciki női, férfi, maszkulin vagy feminin jelzőkkel illetni dolgokat, de csak akkor, ha elfelejtjük és megtagadjuk a közelmúltat, aminek a következményeit a mai napig érezzük. Ha azonban arról beszélünk, megkerülhetetlenek

ezek a fogalmak. Hogyan élted meg a kelet-európaiságodat a hidegháború és az átmenet időszakában? Hogyan csapódtak le ezek a művészetekben?

LK: Kelet-európaiságomat személyes sorsként, mondhatnám sorscsapásként éltem meg. Tapasztalattól tudtam, ha valahol Nyugat-Európában élnék, sokkal kisebb ellenállásba ütköznék a műveim miatt, sőt még a női mivoltom sem okozna akkora akadályt, mint a mi térségünkben. Ennek ellenére továbbra is a gyökereim közelében maradtam, és kitartóan hittem abban,

hogy itt kell megküzdenem önmagam emberi méltóságáért, műveim hitelességéért és elfogadtatásáért.

SA: Sokszor használsz olyan metaforákat, melyek igazából konkrét tárgyak, de valamilyen módon mégis köthetőek a nemiséghez.

LADIK Katalin: *Sikoltozó lyuk*
(Tribina Mladih, Újvidék), 1979, 2019,
zselatinos ezüst nagytás, 13×18 cm

Fotó: Ifjú Gábor
A művész és az acb galéria jóvoltából





↑

LADIK Katalin: *Sámánének (Újvidék)*, 1970, zselatinos ezüst nagyítás, 18×13 cm
A művész és az acb galéria jóvoltából

LK: Kultúránkban és a tudatalattinkban bizonyos tárgyak szimbólumként jelennek meg. A tárgyakat eleinte többnyire ösztönösen választottam ki, de később ráébredtem, miért esik választásom gyakran ugyanazokra a dolgokra, például a késre, az ollóra, az ajtóra, az ablakra, a szárnyakra, a vízre, a tengerre, a kútra vagy a tükörrre. A színek is nagy szerepet játszanak írásaiban, de a vizuális műveimben és performanszaimban egyaránt. Ezeket eleinte ösztönösen, később tudatosan is használtam. Rácsodálkoztam arra, hogy az egész természet, a növényvilág mennyire tele van a nemiségre, a termékenységre utaló motívumokkal.

SA: Hogyan kerültél kapcsolatba az Új Symposionnal? Akkoriban nőként Jugoszláviában könnyen tudtál érvényesülni? Mesélnél első találkozásokról a symposionistákkal, illetve a Szentjóbgy Tamással való megismerkedésekről?

LK: Húszéves koromban, amikor úgy éreztem, költő szeretnék lenni, igazi megmérettetésnek véltem, ha postai úton küldöm be a versemet a Symposion szerkesztőségébe. Abban az időben még bankhivatalnokként dolgoztam, és a közgazdasági főiskola esti tagozatára jártam. Egy idő után levelet kaptam a folyóirattól, melyben kértek, hogy menjek be a szerkesztőségbe, mert beszélni szeretnének velem. Később mondták el nekem, hogy kellemesen meglepődtek és elérzékenyültek, amikor megláttak. Jugoszláviában a szerbre fordított verseimet jól fogadták, s azokat a performanszaimat is kedvelték, amelyekben a verseimet mondtam el szerb és magyar nyelven.

Szentjóbgy Tamás a Symposion szerkesztőségének címezte első hozzám írt levelét, amelyben egy happening megtartására hívott meg Budapestre, illetve Szentendrére 1968-ban. Későbbi leveleit már az Újvidéki Rádió (Radio Novi Sad) címére küldte, mert 1963, azaz huszonegyéves koromtól ott voltam állandó munkaviszonyban mint színésznő.

SA: A közvéleménnyel és a kritikával soha nem foglalkoztál, nem kellett vele foglalkoznod?

LK: Nagyon is érdekelt, de a két szélsőség, vagyis az elfogadás a szerb kultúrában és a teljes elutasítás és megáláztatás a magyar kritikában nagyon rosszul esett, elgondolkoztatott, elbizonytalanított. Nyilvánosan soha nem reagáltam semmilyen kritikára abban az időben.

SA: A művészet felfogásod szerint inkább sors, mint választható polgári



foglalkozás. Sokkal inkább elhivatottság, megszállottság, kreatív energia.

LK: Szerintem az alkotói munka csak akkor válhatna polgári foglalkozássá, ha a társadalom megfelelő anyagi juttatásban is részesítené a művészt. Ennek híján, a tudatosan vállalt szegénység miatt sokkal inkább elhivatottság, megszállottság vezérli és ösztönzi a művészt az alkotásra. Én az utóbbit életem meg.

SA: Korai, „vetkőzés” performanszaid tudatosan voltak akkori értelemben provokatívák, vagy inkább arról volt szó, hogy egyszerűen nem érett még meg rájuk Kelet-Európa?

LK: Az akkori Kelet-Európában nem volt elfogadott a női művészek, főleg a költőnők részben meztelen testének megmutatása. Ezt tudva, persze, hogy provokatív szándékkal iktattam be performanszaimba egy-egy rövid, termékenységi álsámán-rituálét.

↑

LADIK Katalin: *Testköltészet* - CSERNIK Attilával, 1973, 2019, giclée-nyomat, 23x13,7 cm
A művész és az acb galéria jóvoltából

SA: Mit jelent neked az androgün fogalma, mitől aktuális ma számodra?

LK: Fiatalabb koromban az ideális élettárs utáni vágy és a hiábavaló társkeresés tapasztalata miatt fordultam az androgün témához. Később ez vezért az angyalok, különösképp a bukott angyalok témaköréhez is. Idős koromig alkotásra ösztönöztek ezek a témák, mert rájöttem, hogy csak nagyon kevés emberi lénynek adatott meg az eszményi élettárs emberi formában. Én pedig nem tartozom e szerencsések közé. Ám a hosszú ideig tartó borzongó keresés mégsem volt teljesen hiábavaló, mert más értékek és titkok felfedezéséhez vezetett el.



SA: Az androgün, a kentaur, a művész-műtárgy létformája, ahogyan az a művészetedben artikulálódik, elviselhetetlen, veszélyes határhelyzet?

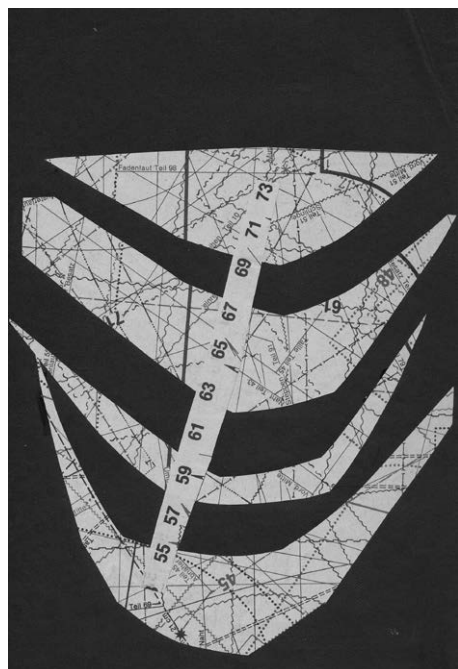
LK: Igen, jól fogalmaztál. Azért foglalkoztam és merültem el ezekben a témakörökben, mert én is vallom, hogy „aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni”. El akartam képzelni vagy megtapasztalni, milyen lehet androgün-, angyal-, kentaur- vagy műtárgyformában létezni. Ez az alámerülés-élmény hozta ki belőlem az időnként

groteszk, fájdalmas sikolyt és grimaszt vagy a humort az írásaimban, vizuális munkáimban, hangköltészetemben és performanszaimban.

SA: Az utóbbi években részt vettél a documenta 14-en, majd Athénban jártál, munkáid jelen vannak a világ leg-rangosabb múzeumaiban, a londoni Tate Modernben vagy a New York-i MoMA-ban, és jelenleg egy nagyszabású kiállításra készülsz Svájcban. Ez az intenzív művészeti jelenlét részben annak is köszönhető, hogy az acb Galéria vonzáskörébe kerültél? Vagy inkább fordítva: ők voltak azok, akik úgymond levadásztak?

LK: Engem 2006-ban fedeztek fel az európai múzeumok, és meglehetősen nagy mennyiségű műtárgyat vásároltak meg tőlem. Néhány évvel később a budapesti acb Galéria felajánlotta, hogy képvisel szakmai körökben, és ez az együttműködés a mai napig eredményesnek és termékenynek bizonyult mindkettőnk számára. Nagyon bízom abban, hogy a Covid-járvány ellenére ez a jövőben is folytatódik.

SA: Annak érdekében, hogy teljességében megértsük a művészetedet,



LADIK Katalin: *Marko királyfi harca a fehér malacokkal* (szabásminta-hőskötemény), 1970-es évek, kollázs, papír, 23×15 cm
A művész és az acb galéria jóvoltából

↑

LADIK Katalin: *Mandora* (Cogolin), 1984, zselatinos ezüst nyomat, 13×18 cm

Fotó: Jean-Luc Luyssen

A művész és az acb galéria jóvoltából

elengedhetetlen, hogy azt ne csak művészettörténeti, hanem politikai-ideológiai-geokulturális-gynokritikai síkokra vetítsük rá, illetve olyan metanarratívákhoz illesszük, mint az avantgárd, a posztavantgárd, a posztmodern, a szocialista realizmus, Kelet-Közép-Európa, Jugoszlávia, a szocializmus, a kapitalizmus, az öngazgatás, a folklór, a kisebbségi kultúra, a popkultúra vagy a férfi-női erotika viszonya.

LK: Jaj, erről már sokan és sokat írtak velem kapcsolatban, de ez nem az én asztalom. Én is érdeklődéssel olvasom ezeket a bölcs tanulmányokat. Persze a hozzáértő és ebben a témakörben jártas szakembereknek utólag könnyebb rálátásuk van a 60-as, 70-es évekre, de én abban az időben nem foglalkoztam ilyesmivel, túlságosan benne éltem, majdnem fuldokoltam az akkori szövevényes világban, épp csak a fejemet tudtam időnként kidugni, hogy időnként egy kis levegőt szippantsak. Sem akkor, sem most nem szánok rá időt ezekre, mert más témák foglalkoztatnak.

←





TURCSÁNY Villó: *Pulzusimpulzusok*, 2021,
interaktív térinstalláció, Trafó
Fotó: Takács Márton
A művész jövőtábol

ADA LOVELACE KÖVETŐI

hanginstalláció házimunka

interaktív hálózat

kiberfeminizmus

melltartó találmány

NŐI ALKOTÓK ÉS A TECHNOLÓGIA

Ha találmányokról, technológiáról van szó, szinte kizárólag férfi tudósok, alkotók jutnak az eszünkbe, noha van jó néhány olyan, életünket, hétköznapjainkat megkönnyítő találmány, melyeket nők alkottak meg. Néhány példa: körfűrész (Tabitha Babbitt, 1813);^A papírtáska (Margaret Knight, 1871);^B mosogatógép (Josephine Cochrane, 1886);^C ablaktörlőlapát (Mary Anderson, 1903);^D modern melltartó (Mary Phelps Jacob, 1914);^E „Secret Communications System” (Hedy Lamarr, 1943);^F eldobható pelenka (Marion Donovan, 1949);^G számítógépes szoftver (Grace Hopper, 1950-es évek);^H golyóálló mellény (Stephanie Kwolek, 1963);^I hívásazonosítás, hívásvárakoztatás (Dr. Shirley Ann Jackson, 1970-es évek).^J Ada Lovelace matematikus és író, Lord Byron lánya pedig gyakorlatilag az első programozó a történelemben, ugyanis matematikai tanulmányai során megismerkedett Charles Babbage-dzsal, a differenciálgép megalkotójával, amely a mai számítógépek atyjának tekinthető, s ehhez Ada Lovelace készített lyukkártyaprogramokat. „A gép olyan számításokat volt hivatott meggyorsítani és megbízhatóbbá tenni, melyek feltétlenül szükségesek voltak olyan területeken, melyeket egy, az ipari forradalomtól megrészegülően lévő nagyhatalom nem nélkülözhetett.”^K

Ha női művészekről, sőt ha nőművészekről van szó, rögtön olyan alkotások jutnak az eszünkbe, melyek a házimunkával, a női sztereotípiákkal kapcsolatosak. Ráadásul a technológiát, a technológiai művészetet automatikusan a férfiakhoz kapcsoljuk. Pedig a női alkotók nemcsak a hagyományos női szerepekre reflektálnak, hanem a technika sem áll távol tőlük. Ez persze nem újdonság, hisz a technológia alapú művészetekben már régóta részt vesznek nők is, hogy a nagyszámú, nők által készített videóművekről^L és animációkról ne is beszéljünk. A *Női történetek a rajztól az animációig* (Magyarósi Éva, Szabó Eszter, Wunder Judit, Uray-Szépfalvi Ágnes)^M című kiállításról pont e számban olvashatunk.

Ebben az írásban olyan női alkotókról lesz szó, akiknek speciálisabb a viszonyuk a technikához. Nem feltétlenül feministák (pontosabban a feminizmushoz való viszonyuk nem releváns a műveiket tekintve), hanem olyan női alkotók, akiknek technológia alapú (is) a munkássága, és semmiképp nem kiberfeministák, bármily vonzó volna Donna Harawayt idecitolni.

Nemzetközi szinten technológiai alapú újmédia-művészetet képvisel Natalie Bochlin interaktív hálózati

munkáival (például a *Betolakodó*, 2002–2003); további példa Shu Lea Cheang hálózati alapú műve (*Brandon*, 1998); Mary Flanagan számítógépes játéka (*Ott-honos*, 2003); Natalie Jeremijenko virtuális növénye (*M-fák*, 1999) vagy Olia Lialina hálózati műveinek sora (*Agatha Appers*, 1997, *A barátom visszatért a háború-*

^A <https://www.erdekesseg.hu/noi-feltalalok/>

^B Margaret Knight, a négyzet alakú aljjal rendelkező papírzaccsokgyártó-gépre 1871-ben kapta meg a szabadalmat. <https://www.erdekesseg.hu/noi-feltalalok/>

^C Az ismert előadóművész, Josephine Cochrane olyan gépet akart, amely képes gyorsabban elmosogatni, és kevésbé valószínű, hogy eltöri a tányérokat. Motorral forgatott, víznyomással működő gépe volt az első automata mosogatógép. <https://www.origo.hu/gazdasag/20170905-noi-talalmanyok-amik-nelkul-ma-mar-letezni-sem-tudnank.html>

^D Az amerikai Mary Andersonnak egy New York-i villamoson utazva tűnt fel 1903 januárjában, hogy a vezető jóformán alig lát a szélvédőre tapadt hótól. Mary Anderson kitalálta az autó belsejéből irányítható kart. <https://www.erdekesseg.hu/noi-feltalalok/>

^E Mary Phelps Jacob 1914-ben kapta meg a szabadalmat modern melltartójára. Már korábban kísérleteztek, ahogy akkor hívták, „melltámasz” készítésével, de Jacob ötlete, hogy a mellékettéválasztódjanak, tette egyedivé ezt a darabot. <https://www.erdekesseg.hu/noi-feltalalok/>

^F A „Secret Communications System” a torpedó rádió-távvezérlésére szolgáló adóberendezés. <https://www.erdekesseg.hu/noi-feltalalok/>

^G Donovan első sikeres találmánya, a „Boaters” (1949), mely a babapelenka vízálló borítása volt. <https://www.erdekesseg.hu/noi-feltalalok/>

^H Dr. Grace Murray Hopper admirális találta fel az úgynevezett anyaszámítógépet. A II. világháború után Hopper a Harvardon állomásozott, és az IBM-Harvard Mark 1, az első nagyszabású számítógépes rendszer fejlesztésén dolgozott. Dr. Hopper találta fel azt a fordítóprogramot, ami az írott nyelvet a számítógépbe kódolja. Ő alkotta meg a „bug” kifejezést a számítógépes probléma jelzéséként, és együttműködésben kifejlesztette a COBOL-t, az első felhasználóbarát, üzleti számítógépes szoftvert. <https://www.erdekesseg.hu/noi-feltalalok/>

^I A golyóálló mellények anyagául is szolgáló kevlárt Stephanie Kwolek fejlesztette ki a DuPont cég alkalmazásában. <https://www.erdekesseg.hu/noi-feltalalok/>

^J Dr. Shirley Ann Jackson amerikai elméleti fizikus, akinek az 1970-es évek kutatásai nyomán lehetővé vált a hívásazonosítás és a hívásvárakoztatás. Telekommunikációs felfedezései hozzásegítettek a hordozható faxok, az optikai kábelek és a napelemek kifejlesztéséhez. <https://www.origo.hu/gazdasag/20170905-noi-talalmanyok-amik-nelkul-ma-mar-letezni-sem-tudnank.html>

^K Indie Crawford: *Ada Lovelace, avagy a programozás női princípiuma*. https://indiecrawford.blog.hu/2016/01/08/ada_lovelace_avagy_a_programozas_noi_principiuma

^L Például Shirin Neshat, Mona Hatoum, Pipilotti Rist, Kuchta Klára, Németh Hajnal, Baglyas Erika, Katarina Sević, Eperjesi Ágnes, Schneemeier Andrea, Szira Henrietta stb.

^M *Női történetek a rajztól az animációig*. In: Galéria, 2021. X. 6. – XI. 29.



↑
 ELŐD Ágnes:
Veduta, 2018,
 Farkashegy,
 32 drón,
 dróntechnológia:
 CollMot Robotics
 Fotó:
 Bézsényi Zsolt
 A művész
 jóvoltából

ből, 1996). Ám a technológia nemcsak a hálózatalapú műveknél jelenik meg. Számos hang- és fényinstalláció is komoly technikai felkészültséget és apparátust igényel. Az egyik legizgalmasabb hanginstallációt is nő készítette: Shilpa Gupta *For In Your Tongue I Cannot Fit* (2018) című többcsatornás hanginstallációját a 2019-es Velencei Biennálén is láthattuk.

A kortárs művészet egyik jellemzője, hogy nincs médiumfixáció, az alkotók könnyedén ingáznak a különböző médiumok közt, mikor mit kíván meg az adott projektjük. A hazai szintéren a technológia szempontjából kiválasztott művészek gyakran szobrászként végeztek, vagy a művészetük egy része plasztika, azaz a két dimenzióból való kilépés mindannyiuk számára már a kezdeteknél jelen volt, ám a plasztika anyagszerűségével, testességével szemben szinte teljesen vagy részben anyagtalan, légius médiumokkal dolgoznak: szoftverekkel, fénnel, hanggal.

Turcsány Villő ugyan szobrászként végzett, mégis számos műve, különösen hanginstallációi kapcsolódnak a technológiához. 2012–2013 fordulóján a Kiscelli Múzeumban mutatta be az *Ingahangolás* című plasztikai és hanginstallációját, majd a Trafóban a *Pulzusimpulzusok*^N című hang- és térinstallációját. Az *Ingahangolás* esetében a Kiscelli Múzeum félhomályában a felfüggesztett ingák motorok segítségével mozogtak egy megtervezett pályán, s a nézők szabadon jártak be a teret, melyet különböző zajok-hangok töltöttek be. Egyszerre érvényesült benne a brutális-légius dichotómiára épülő plasztikai és a zenei gondolkodás.

A *Pulzusimpulzusok* alapja ismét az inga, melyhez a hangot testünk pulzusszámai adják. Az ingák mozgása és a látogatói mozgások együtt vizuálisan is megjelennek pontok, vonalak formájában. „Egy szűk folyosó ösvényén haladva lépünk be a színháztér ingamozgások alkotta többszólamú rendszerébe, melyhez térbeli mozgásaink jelekké alakított ritmusa társul. Egy hatalmas vásznon egyszerre válik láthatóvá az ingák adta impulzusok ritmusképlete és az egyéni mozgá-

sok pontként vagy vonalként megjelenő absztrakt és folyamatosan mozgó jelstruktúrája. A véletlen nézői jelenlét tehát a térben jeleket generál, amelyeket egy szoftver alapú rendszer szintetizál és »mozgóképpé« alakít.”^O Az egész látvány intermediális, kísérletiszínház-szerű előadás, melynek maguk a nézők a szereplői. Úgy tűnik, ezek a komplex műalkotások az utóbbi időben ismét nagyon népszerűek, például az utóbbi két Velencei Biennálén az Arany Oroszlán-díjas művek operaperformanszok voltak, melyek ugyan nem igényelték a nézői aktivitást, de mindenképp kiléptek a hagyományos vizuális médiumok adta lehetőségeiből.

Szintén szobrászként végzett Előd Ágnes, aki az utóbbi időben drónplasztikákkal, lebegő fényszobrokkal foglalkozik. A szobrokat 3D-s szerkesztő szoftverrel készíti, amit a számítógépes szobrászatban alkalmaznak. Előd ezt a szoftvert már közel húsz éve használja.^P Valójában ezt a vizuális ipar számára gyártják, a kimenete egy úgynevezett render, ami gyakorlatilag virtuális fényképet vagy mozgóképet jelent. Ha viszont olyan fájl szeretne kimenteni belőle, ami valamilyen robotikai rendszer vezérlésére használható, mint például a drónraj is, akkor az már nehézségekre ütközik, ezért némi szoftverfejlesztésre volt szükség.^Q „Az alakjukat változtatni tudó fényszobrok az ELTE Biofizikai Tanszékének kutatóiból alakult CollMot Robotics cég által kifejlesztett önszerveződő módon rajban repülő drónflottájának segítségével valóslhattak meg.”^R

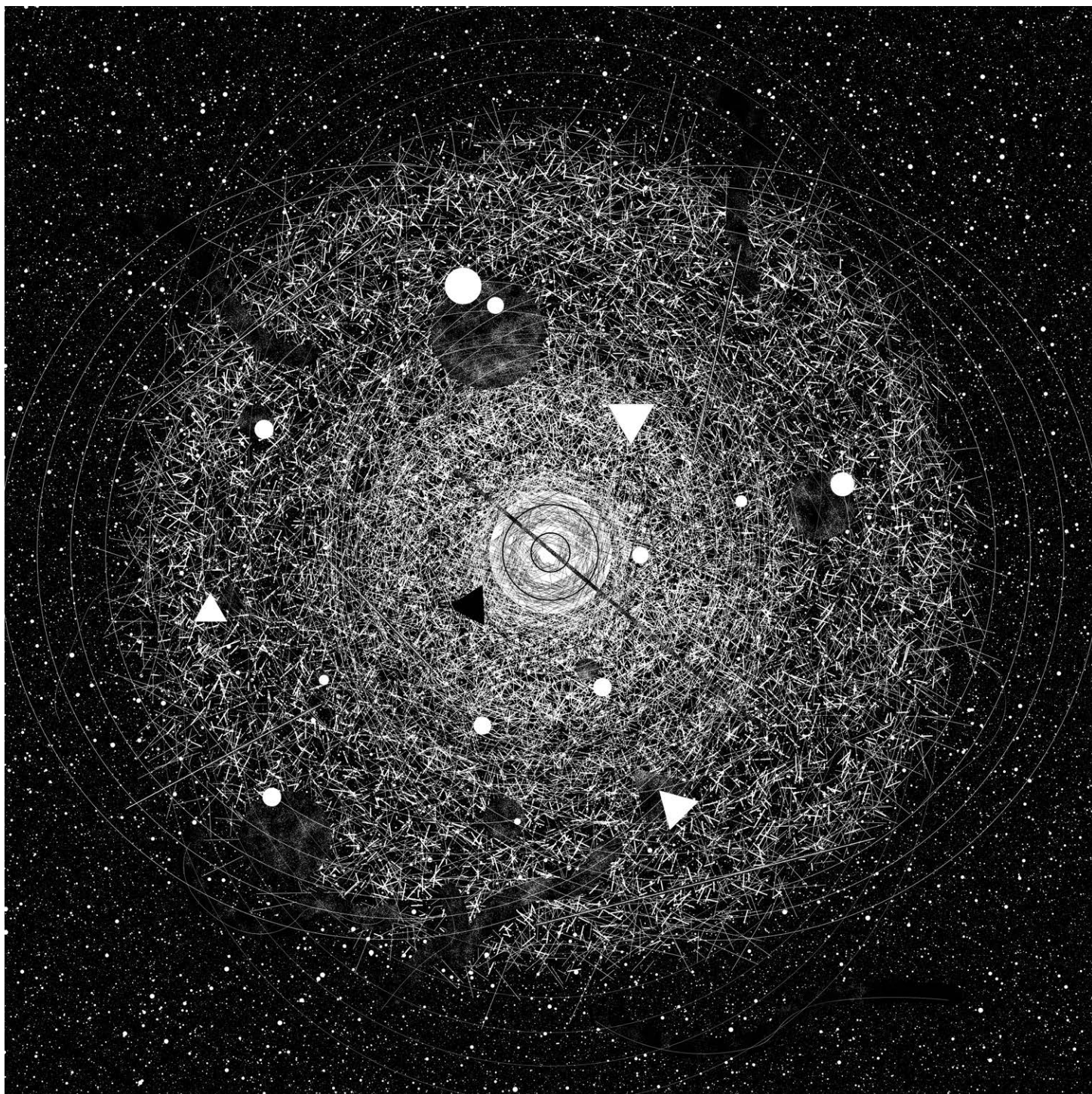
^N *Pulzusimpulzusok*. Trafó, 2021. VI. 16–18. Kurátor: Germán Kinga.

^O Germán Kinga, a Trafó kiállításának sajtószövege: https://trafo.hu/programok/pulzusimpulzusok_turcsany_villo

^P Előd az MKE docense, az egyetemen is tanítja ennek a 3D-s szoftvernek a használatát.

^Q <https://kronikaonline.ro/kultura/teret-nyer-a-lebego-feny-szobrok-muveszete-n-elod-agnes-magyarorszagi-szobraszmuvesz-alkotasairol-kulonleges-technikajarol>

^R <https://magma.ro/hu/art-event/dronos-szobrok/>



Legutóbb a sepsiszentgyörgyi Magma Kortárs Művészeti kiállítótérben mutatta be drónos fényszobrait. Ezek rajzos fénykrokira emlékeztetnek folytonos, megszakítás nélküli vonalszerűségükkel. Mintha a világ legegyszerűbb dolga volna, hogy az égboltra rajzoljunk valamit. Előd Ágnes olykor portrékat vagy virágot rajzol az égre, de megidézi a Lánchíddal a budapesti belvárost vagy épp mestere, Körösi Tamás munkásságát is.

Más irányból érkezett az audiovizuális projektekhez Sztojánovits Andrea fényművész, aki közel húsz éve a digitális képképzés egyik határterületével, a vj-inggel foglalkozik mind elméletben, mind gyakorlatban, emellett interaktív installációkat készít hazai és nemzetközi szinten, így például a *Fészek* című művében is. A fészek az otthon, egy befogadó, biztonságot adó tér, ahol szeretetet és táplálékot kapunk, akár csak az anyaméhben. Interaktív fényinstallációjában

↑

[SZTOJÁNOVITS Andrea: *Fészek*, 2021, interaktív audiovizuális fényinstalláció \(zene: Álmos Gergely\) A művész jóvoltából](#)

a „szakralitás és a tudományos világkép találkozik az ősi népi bölcseséggel, betekintést nyújtva a teremtés és az élet szent misztériumába. A *Fészek* című műve az élet teljességének és komplexitásának szimbólumaként, annak kezdeti és kiterjedt formájában tárul elénk.”⁵ A fészek képe a meghiúsult, biztonságos otthonról egy felnagyított atom látványáig viszi asszociációinkat, sőt akár egy galaxisig, akár az univerzum határáig. Minden parányi részben ott a nagy egész, a makrokozmosz a mikrokozmoszban.

⁵ Sztojánovits Andrea saját megfogalmazása.



A kiterjesztett valóság médiumát használva a nézők saját mobiltelefonjuk segítségével kelthetik életre a fizikai megtestesülést kiegészítő, Augmented Reality (AR) technológiával kódolt vizuális kompozíciót. A virtuális látványrétegekhez eredeti, erre készített audio-kompozíció is társul Álmos Gergely (míus) jóvoltából. A mű az Artivive alkalmazás révén ingyen letölthető és megtekinthető. A médium maga mindenképp interaktivitást kíván, s a mű megjelenési helye is áttevődik a mobiltelefonra. Erre a művére is hatott a VJ-kultúra látványvilága és gondolkodásmódja, mely a művészeti tevékenysége szempontjából meghatározó. A digitális képképzés egyik határterületével, az improvizatív audiovizualitással - elterjedtebb nevén vjing-gel^T - foglalkozik, mely a 2000-es évek óta közismert.

Szemző Zsófia sok médiumban dolgozik, hagyományos műfajokat is alkalmaz, rajzokat, fotókat, videókat is készít. Saját leírása alapján művei az ember helyét keresik a természetben és környezetében, azokat antropológiai megközelítés jellemzi. „Érdekelnek az emberi interakciókban és a személyes vagy tágabb történelemben jelen lévő rétegekben megjelenő implicit narratívák, amelyek e rétegek metszéspontjában íródnak.”^U Témánk szempontjából szoftverműve az érdekes. A kortárs művészet megjelenési helyei megváltoztak a hagyományos helyszínekhez és elérhetőségekhez képest. Ebben a projektben a neten terjedő valós és hamis információk foglalkoztatták. A *Milyen messze van Makó Jeruzsálemtől* című munka egy teszt, melynek során meg kell tippelni a két város földrajzi távolságát, s az enter lenyomása után látható a valódi távolság így tudatosítva a különbséget a vélt tudás és a valóság közt.

↑

ELŐD Ágnes: *Andersen portréja*, 2017,
Páty, 15 drón, dróntechnológia: CollMot Robotics
Fotó: Bézsényi Zsolt
A művész jóvoltából

Gyakori, hogy ezek a projektek különböző más területeken otthonos alkotókkal együttműködve, csapatmunkában készülnek. A hang- és fényinstallációk kifejezetten több érzékszervünket megmozgató művek, a hálózati, szoftvermunkák inkább csak a látványra és az intellektuális készségekre építenek. A női szempont persze itt is megjelenhet, ez médiumtól független, s vannak, akiknek a tevékenysége a xenofeminizmus vagy a kiberfeminizmus terminológiáival írhatók le.

^T A DLA-disszertációját *Vjing mint módszer* címmel írta.
^U <http://zsofiaszemzo.com/cv-magyar/>

A MŰVÉSZEK MEGÁLMODJÁK A JÖVŐT

átirat gondolkodásmód

hús jövő

konceptművészet

Nyugat-Európa

pop szabadság trend

BESZÉLGETÉS BOROS VIOLÁVAL

Boros Viola 1988-ban végzett a Képzőművészeti Főiskolán Klimó Károly osztályában, és gyakorlatilag azonnal Düsseldorfba költözött, ahol még két évig képezte magát a helyi akadémián. Csaknem harmincéves külföldi tartózkodás után költözött haza a családjával, de nem Budapestre, hanem egy Kecskemét környéki tanyára. Meseszerű környezetben, varázsos kertben, ideális körülmények között él és dolgozik, ugyanakkor naprakészen követi a képzőművészeti szcéna történéseit – az itthoni mellett a nemzetközi eseményeket is, s kiemelten a német területet, már csak politikai elemző férje miatt is. Jelenleg nincs galériás képviselője, de rendszeresen kiállít, idén nyáron az Art Kartell Project Space-ben voltak láthatóak a munkái Rieder Gábor válogatásában *Future Lab* címen. A nagy méretű, vegyes technikájú, kollázszerű, bizonyos olvasatban popos festmények és két installáció átfogó keresztmetszetben mutatta meg gondolatvilágát és fő témáit.

JJ: Tetten érhető munkáidban a világot működtető erők iránti érdeklődés, mindig jelen voltak emellett a női létezés alapkérdései. Mennyire tudatos a témaválasztás nálad?

Boros Viola: A pályám kezdetén az állati halál érdekelt; hús, csirkefejek, halfejek. Az állatfejeket a húsipar szemétnak kezeli, miközben ez az a része az élőlénynek, melyben az értelme van. Ha innen nézem, akkor az állat legértékesebb részét dobjuk ki, hogy megegyük a combját. Mindez akkoriban volt, amikor Németországba költöztem, és éppen zajlott a disznópestis járvány. A németek intenzíven kezdtek foglalkozni az állattartás körülményeivel, sokat beszéltek róla, hogy milyen szadista viszonyok között tartják őket. A híradások hatására egymásra hányt disznókat, daruval beemelt marhákat festettem. Beválogatták néhány képemet egy padernborni kiállításra, ahol a legnagyobbakkal állíthattam ki.

Utána jött a Diary-sorozat, ami napi eseményekre reagált, mindarra, ami a világban történt akkoriban Oszama bin Ladentől a Charlie Hebdo-merényletig. Politológus a férjem, sokat foglalkozunk napi politikával, szívesen hallgatom az elemzéseit, ráadásul született tanár, jól és érthetően foglalja össze

a folyamatokat, általa lett rálátásom a nagyobb világra. Évtizedeket éltem Németországban – Berlin, Köln, Düsseldorf –, sokat formált a gondolkodásmódomon a nyugati felvilágosultság, a szabadság, a nagyobb lépték. Megismertem Nyugat-Európát, otthon érzem magam benne. Ráadásul sokat utaztunk, jártuk Indiában, Peruban, Kubában, Sri Lankán és a Maldív-szigeteken, kinyílt a világ, ami természetesen megjelent a képeimen, a művészetemben. De nem helyes itt a múlt idő használata, most is követem, hogy merrefele tart az emberiség. Férjem kutatási témája jelenleg a Modern Money, a bitcoin, az NFT, szóval a világ változásáról beszélgetünk a reggelinél. Most élek, ezt a kort szeretném érteni a legjobban, bár az is igaz, amit az egyik fontos gyűjtőm szokott mondani, miszerint a művészekkel érdemes vigyázni, mert megálmodják a jövőt.

JJ: A *Classic Reloaded* című sorozatod hogyan illik bele ebbe a képbe? Gyakran használsz utalásokat, parafrázisokat. Mi inspirálta ezeket a képeket?

BV: Picasso-rajongó vagyok, ő is gyakran készített átiratokat, és nagyon megtetszett tőle az *Udvarhölgyek* a saját modorában. Kipróbáltam magam, elindult egy sorozat női aktok átíratából,

s mindenféle Vénuszok meg Botticellik jöttek ki a kezem alól, majd eljutottam a kortárs klasszikusokig, mint a Jeff Koons vagy Murakami, és a modern női figuráknak is megcsináltam az átíratait. Azt vizsgálom, hogy a kiválasztott festő milyen elemekkel dolgozik, hogyan áll össze a kompozíció, mivel éri el a hatást. Kiveszem a klasszikus motívumot, és más környezetbe helyezem át, más anyaghasználattal. Nem gondolom, hogy a nőiség ezzel degradálva lenne. Sőt! Sok esetben – és itt nem is elsősorban az aktokra gondolok, hanem például a Guernicára – az merülhet fel és adhat többletjelentést a képeknek, hogy hozzányúlhat-e egy nő „egy” Guernicához, egy szent ikonhoz.

JJ: A női test ábrázolása egy másik olvasatban, ha úgy tetszik feminista nézőpontból, de mindenképpen női szemmel, a generációd alaptémája. Egyetértesz ezzel?

BV: Nem tudom. Kezdetben egyáltalán nem érdekelt a női test, mentem a magam feje után, és végigvittem az örült ötleteimet. Az akt annyira régi és halott műfajnak tűnt akkoriban, hogy eszembe sem jutott volna foglalkozni vele. Sosem érdekelték a trendek, akkor sem kezdtem konceptművészetet csinálni, amikor csak az ment. Mindig



↑
BOROS Viola: *Good girl gone bad, paradise*,
2010, textil, bőr, akril, olaj vászon, 320×200 cm
A művész jóvoltából



BOROS Viola: *We are all one*, 2010,
textil, olaj, akril, vászon, 310x190 cm
A művész jóvoltából



élet a földön. Genetikailag átalakított élőlényt 2012-ben festettem először, amikor arról olvastam, hogy Kínában ember és malac keveredésével kísérleteztek, és tényleg születtek emberfejű kismalacok. Vagy amikor felolvasztam a jégvétegekből már kihalt állatokat, kukacokat, élőlényeket. Mamutot is fel fognak talán élesztetni, a Jurassic Park nem teljesen a fantázia szüleménye, zajlanak ilyen kutatások, s engem ez izgat. A vászakra festett 2063-as és hasonló évszámok arra utalnak, hogy ez már az a kor lesz, amikor a túlélésre van koncipiálva minden, az emberi test is, egyszerre rendelkezhet női mellekkel és farkokkal. A robotkar és a hatalmas száj pedig arra utal, hogy az élőlényekben állati és emberi tulajdonságok keverednek. A sorozat szexbabái is ide tartoznak, ezeket akkor kezdtem el, amikor arról harsogtak a hírek, hogy egy férfi feleségül vette a guminőjét. 2015-ben festettem a *Serial girl*-képeket, de volt egy korábbi sorozat, ami a mellrák feldolgozásában segített. 2010-ben estem át a betegségen, a kopasz női fejek és a mellek motívuma ekkor jelent meg a munkámban. Mindenféle hátterekkel csináltam egy sorozatot ezekkel az elemekkel. Érzelmek és indulatok vannak benne, attól függően, hogy hol tartottam a betegség feldolgozásában. Egy ilyen betegség átértékelte a nőiességhoz való viszonyomat, ez jelenik meg az akkor készült képeimen, de most, tíz évvel később Rieder Gábor már úgy tekintett rá, mint egy Alienre.

JJ: A szexualitás mint téma sokszor, sok formában megjelenik a munkáidban. Legutóbb installációikat készítettél a gyerekkori szexualitásról, az abúzusról.

BV: A PP Center zárványterében, a kiállítóter mögötti sötét szobában két egymással szemben elhelyezett, egymásra is reflektáló, UV-fényekkel is operáló installációt építettem fel. Az *Eltört szivárvány* című az idén elfogadott homofób törvényre reagál. Az *Eltört szivárvány* nonszensz, olyan nincs, hogy egy szivárvány eltörik. Vele szemben meg a másik, a Porno a gyerekek mint szexuális eszközök használata ellen lép fel. Tele van gyerekkori attribútumokkal, törekény üvegpiramissal a gyerekkori szexuali-

azt valószínűsítem meg, amit jónak tartok, ami engem érdekel, megpróbálom a saját mércém szerint kiválóan teljesíteni. Nem azért festek aktot, mert épp trendi téma a test, hanem kizárólag azért, mert engem most ez érdekel.

A nyári *Future Lab*-kiállítás létrejöttében nagy szerepe van a social mediának, hiszen folyamatosan reagálok a hírekre, közzéteszem a kapcsolódó munkáimat. Egyszer csak felhívott Rieder Gábor, hogy látta a megosztott *Classic Reloaded*-képeimet. Eljött hozzám, s aztán mégis a tízéves, kicsit popos sorozatomból válogatott, melyek hatalmas munkák, múzeumi méretek, még sehol sem voltak korábban kiállítva, és furá módon még aktuálisabbak, mint keletkezésükkor. Recyclingképeknek is nevezhetők, normál festővászon az alap, erre ragasztgatok gyöngyös, gombos ruhaneműkről ki-

vágott részleteket, utána átsprézem, ráfestek, feliratokat írok rá, vagy rávarratok mindenféle feltéteket, illetve cipzárkereteket egy varrónővel.

JJ: Mi kell ahhoz, hogy nekifogj ekkora méretben festeni? Szaktudás, bátorság, téma...?

BV: Ez mind, és egy nagy műterem. Ezek múzeumi méretek, és én múzeumban szeretnék kiállítani, nem a szófa fölött. Amikor belekezek egy képbe, akkor minden zavaró elem eltűnik, nem fáj a hátam sem. Először a földön kezdem, hajlongva, aztán felcibálom a létrán, felszögelem a falra, megnézem, hogyan tovább. Felcibálom, lecibálom. Ha tudom a falon festeni, akkor ott folytatom addig, amíg úgy nem érzem, hogy készen van.

A jövőkutatás mindig is érdekelt, amit csak lehet, elolvasok a témában, mit kutatnak, hogyan alakulhat az

tás. Ingoványos, sérülékeny, képlékeny jellegét akartam jelezni. Megidéztem számos szimbólumot az ártatlan báránytól különböző játékfiguráig, illetve gyerekkorunk napközis alapjait, mint a kifli, a zsömlé, a kockacukor. Beletettem egy koponyát is mint a mulandóság és a gyerekkori félelmek szimbólumát. Jeff Koons *Naked* című festményére is visszautaltam, az állati ösztönöket két gorillamaszkkal ábrázoltam, a szívecskék pedig az ovis szerelmes játékokra utalnak. A lányka- és a fiúszimbólumok teszik fel a kérdést, hogy a nemiségünk adva van-e születésünk pillanatában. Akarsz-e váltani, jogod van-e váltani, mi az a másság? Az embergyerek eleve sok mindentől fél, ha ehhez hozzájön a nemi identitáskeresés rémisztő kérdése, az szörnyű teher. Ha valaki úgy érzi, nem az vagyok, aminek születtem, az nem vidám dolog. Minden gyerek, aki ezt kapta a sorstól, nagyon szenved.

JJ: 1989-es elköltözésed óta van rálátásod más közegekre. Miben más egy női művész karrierje itthon és külföldön?

BV: Külföldön már vagy 40 éve elkezdődött az emancipáció, ami elvileg a nőknek ugyanolyan esélyt jelent az élet minden terén – a munkában, a művészetben. Elvileg. A női művészek ugyan nagyobb teret kapnak a megmutatkozásra, de az igazán nagy nevek, sztárok mégiscsak a férfiak közül kerülnek ki még mindig. Létezik ez az összetartó szövetség a férfiak közt, a férfiklub jelleg még sokszor tetten érhető.

JJ: Akkor mi lehet az oka annak, hogy a női művészek felértékelődése lett az egyik fontos trend?

BV: Mondhatom, ahogy jön, stilizálás nélkül? Mert a béka segge alól jö-vünk, innen nem nehéz felértékelődni. Korábban azt hittem, bőven elég lesz, ha jók a melóim, ugyanolyan esélyem van befutni, mint egy férfinak, de be kell látni, ezek nagyon naív elképzelések voltak. Patriarchális keretek között működik a műkereskedelem (is).

JJ: Ha már a műkereskedelmet említetted, hogy állsz a galériákkal? Mennyire tartod fontosnak, hogy legyen galériás képviselőd? Vagy a szabadúzásban hiszel? Miként volt ez a németországi éveidben?

BV: Benne maradni a vérkeringésben, közben saját utakat találni – ott megtalálni az egyensúlyt és megtartani –, ez a legfontosabb. Jelenleg azt látom, hogy nagyobb szerepet kaptak az online platformok, a fiatalok nem akarnak elköteleződni, de én épp mostanra ju-

tottam arra, hogy újra szeretnék galériás képviselődöt. Covid nélkül sem voltam nyüzsgős típus, inkább dolgoztam otthon nyugiban. Nagy ritkán járok ki-állításmegnyitókra. Nekem most jó lenne, ha egy galéria levenné a vállamról a marketing- és egyéb tevékenységeket, és jó galériás helyzeteket teremtené a számomra. A 90-es évek közepén három évig részt vettem Berlinben egy művészek által létrehozott projektgalériában. Valakinek volt egy jó helyen lévő lakása, összeálltunk, minden hónapban más kapta meg a helyet, ott lakhatott, dolgozhatott, kiállíthatott. Az enyém volt a november. Akkor megtanultam, hogy a galériás munka milyen nehéz és összetett. Nem elég a helyiség, kell a személyiség és a kapcsolatrendszer, anélkül nem működik. A jó galériás felépíti, támogatja a művészt. A galériákkal kicsit mindig pechem volt – Németországban is. Hannoverben és Berlinben dolgoztam egy-egy galériával, sajnos mostanra mindkettő bezárt. Nem akarom elkiabálni, de itthon most alakul valami.

JJ: Kik azok a nők, akiket esetleg figyelsz a nemzetközi szinten? Kitől mit tanultál, ki formált a szemléleteden?

BV: Nem tartom magam nőművészeknek, azt gondolom, egyszerűen művész vagyok, nemtől függetlenül. A művészet önkifejezés, és a kérdés az, hogy jó vagy rossz, releváns-e, ami kijön a kezid közül. Nem is gondoltam soha úgy magamra mint nőművészre, nincs ilyen identitásom. Próbáltam egyszerűen jó melókat összehozni, nemtől függetlenül. Ebből az alapállásból, nem figyelek a nőművészekre, csak a művészekre, akik igazán tartalmas, jó melókat csinálnak. Persze vannak kedvenceim: Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Cindy Sherman, Marlene Dumas, Yayoi Kusama, Elizabeth Peyton, hogy csak párat említsek a nők közül.

JJ: Frida Kahlót sokszor meg is idéztetted, mi köt hozzá?

BV: 2015-ben kezdtem el festeni Fridát, mert egy kicsit Frida vagyok én is. A *Testvérem a szenvedésben* című képe átkötés nekem az életembe, pontosabban a képen szereplő fohász: „testvérem a szenvedésben, segíts nekem!”. Ez fontos a számomra. Ha akarod, női sorsközösség, női szolidaritás. A testi szenvedés, az egészségügyi problémák, partnerkapcsolati kérdések, a stressz, az erős érzékiség és szexualitás, a nőiség megélése, az öltözködés... – sorolhatnám az összekötő kapcsokat, de hát nem vagyok ezzel egyedül. Frida

elemi szinten tudja megszólítani a nőket. Festőként persze érdekelt a képi-sége és a szürrealizmusa is.

JJ: Mit gondolsz, könnyebb most nőként a képzőművészpályára lépni, mint amikor te indultál?

BV: Talán most könnyebb nőként művészi pályára lépni, nagyobb az esély-egyenlőség. Nagyobb a hype, a támogatottság, de könnyen lehet, hogy ez csak egy látszólagos egyenlőség (sőt, ha belegondolok, biztosan). A big money még mindig a férfiak privilégiuma, pedig a női művészek egy cseppet sem rosszabbak minőségileg.

A képzőművészpályára egyébként nem különbözik a többitől, ha úgy tesszük fel a kérdést, hogy mi a siker titka a nőknél, mi kell ahhoz, hogy boldoguljanak. Erről szól a *Success Women* című képem, ami szerintem az egyik „főművem”, hatalmas 2,8 méteres múzeumi méretben, cipzáras keretben. Az, hogy mégiscsak foglalkoztat a nők helyzete mind a művészetben, mind a társadalomban, kitűnik ebből a képből, amelyen a középső téma a három Grácia motívuma, három klasszikusan, olajjal megfestett női akt, egy szőke, egy barna és egy fekete. Mindenféle férfiülésnek megfelelő szépség vagy szexuális objektum: Angela Merkel, Michelle Obama, Lady Gaga. Ők voltak akkoriban a legsikeresebbek. Mindhárom a maga területén sikeres nő kilép abból a kliséből, hogy csak a cuki, szexi férfiszemnek helyrerittentett nő lehet sikeres. Merkel a formátlan, teletubby-kinézetével Európa legbefolyásosabb politikusa lett, amire eddig nem volt példa. Michelle Obama teljesen szuverén, egyenrangú, okos nő az Amerikai Egyesült Államok elnöke, a férje mellett. Lady Gaga szintén fantasztikus karriert tudhat maga mögött úgy, hogy részben hanyattatód, megbotrántoztató ruhákat viselt esetenként húsból. Egyikük sem akart soha megfelelni a férfitársadalom elvárásainak.

JJ: Miként vélekedsz a MeToo- és más hasonló mozgalmakról?

BV: Végre elkezdtek harcolni az egyenlőség érdekében, éppen ideje volt, hiszen főleg a nők évszázadokon át szexuálisan kiszolgáltatottak voltak, de minden más szinten ez volt a jellemző. Annak kellene lennie az alapvetésnek, hogy csak a teljesítmény alapján értékeljük valakit, legyen az nő vagy férfi. De nincsenek illúzióim, ettől még nagyon messze vagyunk.



↑
FAJGERNÉ DUDÁS Andrea: *Care*,
2021, olaj, vászon, 150×120 cm
Fotó: Hutanau Emil
A művész jóvoltából

IMPRESSZUM

Mellékletünk szerzői

Bordács Andrea esztéta, műkritikus, kurátor, az ELTE Savaria Egyetemi Központ docense

Garami Gréta művészettörténész, az Óbudai Kulturális Központ kurátora

Mészáros Flóra művészettörténész, kurátor, a Metropolitan Egyetem adjunktusa

Molnár Ráhel Anna kutató, író, képzőművész

Széplaky Gerda filozófus, esztéta, az EKE Vizuális Művészeti Intézet docense

Szerkesztette: Rudolf Anica, Sirbik Attila

Olvasószerkesztő: Rudolf Anica

A borító Ladik Katalin *Androgün 3.* (1978, zselatinos ezüst nagyítás, 28×18,1 cm, a művész és az acb galéria jóvoltából) című művének felhasználásával készült.

A hátsó borítón Peggy Guggenheim látható a New York-i Art of This Century galériában harmincegy női művész munkájából rendezett kiállításon 1943-ban.

© Új Művészet Alapítvány, 2021

© Szerzők, 2021

A megjelenést támogatta



MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA



ÚjMűvészet